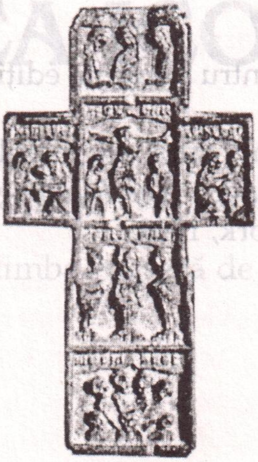


CĂLĂUZIRI ÎN LUMEA ICOANEI

Leonid Uspensky Vladimir Lossky

Călăuziri în lumea icoanei



Ediție îngrijită de Ecaterina Cincheza Buculei și
Ștefan Alexandrescu

Redactori: Felicia Ionescu, Elena Marinescu

Mulțumim doamnei Lidia Alexandrovna Uspensky pentru permisiunea de a publica această lucrare în limba română.

© Editura Sophia, pentru prezenta ediție

Traducerea a fost făcută după originalul în limba engleză: *Leonid Ouspensky, Vladimir Lossky – The Meaning of Icons,* St. Vladimir's Seminary Press, New York, 1999.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
USPENSKIJ, LEONID
Călăuziri în lumea icoanei / Leonid Uspensky, Vladimir Lossky; trad. Anca Popescu. - București: Editura Sophia, 2003
ISBN 973-8207-70-3

I. Losskij, Vladimir
II. Popescu, Anca (trad.)

75.046.3

Leonid Uspensky
Vladimir Lossky

CĂLĂUZIRI ÎN LUMEA ICOANEI

Traducere din limba engleză de Anca Popescu

Tipărită cu binecuvântarea
Prea Sfințitului Părinte Galaction,
Episcopul Alexandriei și Teleormanului

editura Σοφία

București, 2003

Ediție îngrijită [illegible]
[illegible]

Redactori: Felicia Ionescu, Elena Marinescu

Mulțumim doamnei [illegible] Uspensky pentru permisiunea de a publica [illegible] în limba română.

© Editura Sophia, pentru prezenta ediție

Traducerea a fost făcută după originalul în limba engleză: *Leonid Ouspensky, Vladimir Lossky – The Meaning of Icons*, St. Vladimir's Seminary Press, New York, 1999.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
USPENSKIJ, LEONID
Călăuziri în lumea icoanei / Leonid Uspensky, Vladimir Lossky; trad. Anca Popescu. – București: Editura Sophia, 2003
ISBN 973-8207-70-3

I. Losskij, Vladimir
II. Popescu, Anca (trad.)

75.046.3

Tradiție și tradiții

Tradiție (*παράδοσις*, *traditio*) este unul din acei termeni care, fiind prea bogați în sensuri, riscă să nu aibă până la urmă nici unul. Acest lucru nu se întâmplă numai din cauza secularizării care a devalorizat atât de multe cuvinte ale vocabularului teologic – „spiritualitate", „mistic", „comuniune" – detașându-le de contextul lor creștin pentru a le transforma în moneda curentă a limbajului profan. Cu termenul „tradiție" s-a petrecut la fel, cu atât mai ușor cu cât, chiar în limbajul teologiei, cuvântul acesta rămâne uneori destul de imprecis. Prin urmare, pentru a nu mărgini însuși conceptul de tradiție prin eliminarea unora dintre aspectele pe care acesta le poate dobândi, pentru a păstra toate aceste aspecte, suntem nevoiți să recurgem la concepte care cuprind prea multe sensuri, drept care adevăratul înțeles al Tradiției ajunge să ne scape.

Întrucât se dorește exactitatea, conținutul supraabundent trebuie spart și creat un grup de noțiuni restrânse, a căror sumă nu exprimă nici pe departe acea realitate vie, numită Tradiția Bisericii. O variantă a lucrării erudite a Părintelui A. Deneffe, *Der Traditionsbegriff*[1], pune problema dacă tradiția poate fi exprimată în concepte sau dacă într-adevăr, așa cum se întâmplă cu tot ce este „viață", „depășește rațiunea" și ar trebui mai degrabă descrisă decât definită.

De fapt, la anumiți teologi din epoca romantică, precum Möhler în Germania sau Homiakov în Rusia, se găsesc frumoase pagini descriptive, în care tradiția apare ca plenitudine universală și nu poate fi deosebită de unitatea, de sobornicitatea („Sobornost" a lui

[1] În colecția *Münsterlische Beiträge zur Theologie*, vol. 18, Münster, 1931.

Homiakov), apostolicitatea sau de conștiința Bisericii care posedă certitudinea directă a adevărului revelat.

Pus fiind în fața acestor descrieri, fidele imaginii Tradiției din scrierile patristice ale primelor veacuri, recunoști imediat caracterul de „pleromă" al Tradiției Bisericii, dar totodată nu poți renunța la a face distincții necesare întregii teologii dogmatice. A delimita nu înseamnă întotdeauna a separa, nici măcar a opune. Opunând Sfintei Scripturi Tradiția, ca două surse ale Revelației, polemiștii Contrareformei s-au plasat dintru început pe aceeași poziție cu adversarii lor protestanți, recunoscând tacit în Tradiție o altă realitate decât cea a Scripturii. În loc să fie însăși ὑπόθεσις[1] a cărților sfinte, coerența lor fundamentală datorată suflării vii care le străbate transformând litera în „trupul unic al adevărului", Tradiția apare ca ceva adăugat, ca un principiu extern în relație cu Scriptura. Prin urmare, textele patristice care i-au atribuit Sfintei Scripturi caracterul de „pleromă" au devenit incomprehensibile[2], în timp ce doctrina protestantă a „suficienței Scripturii" a căpătat un sens negativ prin excluderea a tot ce este „Tradiție". Apărătorii Tradiției s-au văzut obligați să dovedească necesitatea unirii a două realități juxtapuse care, luate fiecare în parte, rămân insuficiente. De aici rezultă o serie de false probleme, ca cea a întâietății Scripturii sau a Tradiției, a autorității uneia sau alteia, a diferenței parțiale sau totale a conținutului lor etc. Cum se va dovedi necesitatea cunoașterii Scripturii în cadrul Tradiției, cum poate fi regăsită unitatea dintre ele, ignorată prin separarea lor? Dacă cele două sunt „plinire" nu poate fi vorba de două „pleromе" opuse una alteia, ci sunt două modalități ale uneia și aceleiași deplinătăți a Revelației transmise Bisericii.

O distincție care separă sau împarte nu este niciodată perfectă, nici suficient de radicală: nu permite să se discearnă, în puritatea ei, diferența termenului necunoscut care se opune altuia ce se presupune a fi cunoscut. Separația este, în același timp, mai mult sau mai puțin, o distincție: juxtapune două obiecte separate; dar pen-

---

[1] Expresia este luată de la Sfântul Irineu, *Adv. Haer.*, I, 15-20.

[2] Vezi articolul părintelui Louis Bouyer, *The Fathers of the Church on Tradition and Scripture,* în „Eastern Churches Quarterly", VII (1947), număr special despre Tradiție și Scriptură.

tru a realiza acest lucru trebuie mai întâi să împrumute unuia caracteristicile celuilalt. Încercând să pună alături Scriptura și Tradiția, două surse independente ale Revelației, Tradiția este inevitabil înzestrată cu calități ce aparțin Scripturii: va fi ansamblul „celorlalte scrieri" sau al „celorlalte cuvinte" nescrise, adică a tot ceea ce Biserica poate adăuga Scripturii în planul orizontal al istoriei sale. Așadar, va fi pe de o parte Scriptura sau canonul Sfintei Scripturi și pe de altă parte, Tradiția Bisericii, care, la rândul ei, poate fi împărțită în mai multe surse ale Revelației, de valori inegale: acte ale sinoadelor ecumenice, liturghia, iconografia, practicile de închinare etc. Dar atunci mai poate fi numită aceasta „Tradiție"? N-ar fi mai exact să spunem, la fel ca teologii Sinodului de la Trent, „tradiții"? Acest plural exprimă bine ceea ce se înțelege atunci când, după ce Scriptura și Tradiția au fost separate, în loc de a fi diferențiate, cea din urmă se referă la mărturiile orale sau scrise care se adaugă Sfintei Scripturi însoțind-o sau urmând-o. Așa cum „timpul proiectat în spațiu" reprezintă un obstacol pentru intuiția „duratei" bergsoniene, tot așa această proiectare a noțiunii calitative a Tradiției în domeniul cantitativ al „tradițiilor" mai degrabă ascunde decât descoperă adevăratul ei caracter, deoarece Tradiția este liberă de orice determinare care, prin limitare, o situează în istorie.

Dacă acest termen ar fi păstrat pentru a desemna numai transmiterea orală a adevărurilor de credință, s-ar face un pas spre o noțiune mai pură a Tradiției. Va rămâne însă separația dintre Tradiție și Scriptură, dar, în loc de a izola două surse ale Revelației, s-ar distinge două moduri ale transmiterii ei: propovăduirea orală și cea scrisă. Atunci ar fi necesar să plasăm într-o categorie propovăduirea Apostolilor și a urmașilor lor, precum și întreaga propovăduire a clerului aflat în viață, iar în cealaltă categorie, Sfânta Scriptură și toate celelalte exprimări scrise ale Adevărului revelat (acesta din urmă având anumite trepte de autoritate recunoscute de Biserică). Această abordare stabilește întâietatea Tradiției față de Scriptură, întrucât transmiterea orală a propovăduirii apostolilor precedă consemnarea ei scrisă în Noul Testament. Prin urmare, Biserica s-ar putea lipsi de Scriptură, dar nu ar putea exista fără Tradiție. Aceasta doar până la un anumit punct: este adevărat că Biserica deține întotdeauna Adevărul revelat pe care îl descoperă propovăduin-

du-L și care ar fi putut foarte bine să rămână oral, transmis față către față, fără să fi fost vreodată fixat în scris[1]. Dar oricât de mult s-ar promova ideea separării Scripturii de Tradiție, ele nu au fost încă diferențiate radical: este superficial să opunem cărților scrise cu cerneală cuvintele rostite prin viu grai. În ambele cazuri se pune problema cuvântului predicat: „propovăduirea credinței" servește aici drept fundament comun. Dar aceasta nu înseamnă a atribui Tradiției ceva ce încă o înrudește cu Scriptura ? Nu ar fi posibil să căutăm mai departe noțiunea pură de Tradiție ?

Printre diversele sensuri ce se pot afla la Părinții primelor veacuri, Tradiția îl primește uneori pe acela al unei învățături păstrate în ascuns, nedivulgate, pentru ca taina să nu fie profanată de neinițiați[2]. Lucrul acesta este clar exprimat de Sfântul Vasile cel Mare în distincția pe care o face între *δόγμα* și *κήρυγμα*[3]. „Dogma" are aici un sens contrar celui dat astăzi termenului. Departe de a fi o definiție doctrinară proclamată în mod deschis de Biserică, ea este o „învățătură" (*διδασκαλία)* pusă în circulație și ascunsă, pe care părinții o păstrau în tăcere, departe de tulburare și curiozitate, bine știind că în tăcere se păstrează caracterul sacru al „tainelor"[4]. Pe de altă parte, *κήρυγμα* (care înseamnă „propovăduire" în limbajul Noului Testament) este întotdeauna o declarație deschisă, fie ea definiție doctrinară[5], prescripție oficială a unei reguli[6], act canonic[7] sau rugăciuni publice ale Bisericii[8]. Deși amintesc de doctrina „ariană" a gnosticilor, care și ei pretindeau a avea o tradiție apostolică[9] ascunsă, tradițiile nescrise și ascunse despre care vorbește Sfântul Vasile cel Mare, legate de „taine", nu se referă la un cerc ezoteric de

[1] Sfântul Irineu întrevede această posibilitate: *Adv. Haer.*, III, 4, 1.

[2] Clement al Alexandriei, *Stromate*, VI, 61 (Stählin, 462).

[3] Sf. Vasile cel Mare, *Tratat despre Sfântul Duh,* XXVII: P.G. 32, col. 188A-193A.

[4] Sf. Vasile cel Mare, *op. cit.*, col. 188C-189A.

[5] Sf. Vasile cel Mare (*Epistola 51, Ibidem,* col. 392C) numește *ὁμοούσιος* „marea propovăduire a bunei cinstiri (*τὸ μέγα τῆς εὐσεβείας κήρυγμα*) care a arătat dogma (*δόγμα*) mântuirii" (v. Epistola 125, *Ibidem,* col. 548B).

[6] Sf. Vasile cel Mare, *Omilie despre post*, P.G. 31, col. 185C.

[7] Sf. Vasile cel Mare, *Epistola 251*, P.G. 32, col. 933B.

[8] Sf. Vasile cel Mare, *Epistola 155, Ibidem,* col. 612C.

[9] Ptolemeu, *Epistola către Flora,* VII, 9, „Sources Chrétiennes", vol. 24, p. 66.

câțiva oameni desăvârșiți din interiorul comunității creștine, ci la ansamblul credincioșilor care participă la viața sacramentală a Bisericii; aceștia se deosebesc de „neinițiații" care trebuie pregătiți prin catehizare progresivă pentru tainele inițierii. În al doilea rând, tradiția ascunsă (*δόγμα*) poate fi afirmată public și astfel să devină „propovăduire" (*κήρυγμα*) atunci când o necesitate (de exemplu, lupta împotriva unei erezii) obligă Biserica să se pronunțe oficial[1]. Prin urmare, dacă tradițiile primite de la Sfinții Apostoli rămân nescrise și păstrate în ascuns, dacă creștinii nu le-au cunoscut întotdeauna înțelesul lor tainic[2], aceasta se datorează iconomiei înțelepte a Bisericii care își învăluie tainele până când declararea lor deschisă devine indispensabilă. Aici întâlnim una dintre antinomiile Scripturii: pe de o parte, să nu dai cele sfinte câinilor, nici să nu arunci mărgăritarele înaintea porcilor (Mt. 7, 6), pe de altă parte, „nimic nu este acoperit care să nu iasă la iveală și nimic ascuns care să nu ajungă cunoscut" (Mt. 10, 26; Lc. 12, 2). Tradițiile păzite în tăcere și în taină, pe care Sfântul Vasile cel Mare le deosebește de propovăduirea orală, publică, ne fac să ne gândim la cuvintele care s-au grăit „la întuneric", „la ureche", „în odăi", dar care se vor vesti „la lumină", „de pe acoperișuri" (Mt. 10, 27; Lc. 12, 3).

Nu se mai pune problema unei opoziții între *ἄγραφα* și *ἔγγραφα*, între propovăduirea orală și cea scrisă. Aici distincția dintre Tradiție și Scriptură pătrunde până în adâncul ei, punând de o parte cele ce se păstrează în taină, care pentru aceea nu trebuie scrise, și de cealaltă parte toate cele ce țin de propovăduire și care, o dată ce au fost exprimate public, pot fi puse în rândul Scripturii (*Γραφαί*). Nu a considerat oportun însuși Sfântul Vasile cel Mare să descopere în scris taina mai multor „tradiții", transformându-le astfel în *κηρύγματα*[3] ? Această nouă distincție scoate în evidență caracterul tainic al Tradiției, deosebind astfel un fond ascuns de învățături orale, primite de la Apostoli, de ceea ce Biserica oferă spre cunoașterea

---

[1] Exemplul lui *ὁμοούσιος* este tipic în acest sens. Conciziunea Sfântului Vasile în prezentarea temei despre dumnezeirea Duhului Sfânt se explică nu numai printr-o grijă de pedagog, dar și prin această concepție a tradiției ascunse.

[2] Sf. Vasile cel Mare, *op. cit.*, col. 189C-192A.

[3] Sf. Vasile cel Mare, *op. cit.*, col. 192A-193A.

tuturor; prin urmare, această distincție scaldă „propovăduirea" într-o mare de tradiții apostolice care nu pot fi trecute cu vederea sau subestimate fără a prejudicia Evanghelia. Mai mult, dacă cineva ar proceda astfel, „ar transforma învățătura propovăduită (*τὸ κήρυγμα*) într-o simplă denumire" lipsită de sens[1]. Exemple ale unor astfel de tradiții date de Sfântul Vasile cel Mare se leagă toate de viața sacramentală și liturgică a Bisericii (semnul Sfintei Cruci, ritualurile baptismale, sfințirea uleiului, epicleza euharistică, obiceiul întoarcerii către răsărit în vremea rugăciunii și acela al rămânerii în picioare Duminica sau în perioada Penticostarului etc.). Dacă aceste „tradiții nescrise" (*τὰ ἄγραφα τῶν ἐθῶν*), aceste taine ale Bisericii (*ἄγραφα τῆς Ἐκκλεσίας μυστήρια*) atât de numeroase, încât o zi întreagă n-ar ajunge pentru a le descrie[2], sunt necesare pentru a înțelege adevărul Sfintei Scripturi (și, în general, adevăratul sens a toată „propovăduirea"), este clar că tradițiile ascunse revelează „caracterul tainic" al cunoașterii creștine. Așadar, adevărul revelat nu este literă moartă, ci Cuvânt viu: la El se poate ajunge doar în Biserică, în urma inițierii prin „taine" sau sacramente[3] întru „taina cea din veci ascunsă neamurilor, iar acum descoperită sfinților Săi" (Col. 1, 26).

Tradițiile nescrise sau tainele Bisericii, despre care vorbește Sfântul Vasile cel Mare, constituie atunci hotarul cu Tradiția propriu-zisă și fac să se întrezărească o parte din trăsăturile ei. Într-adevăr, participarea la taina revelată se realizează prin inițierea sacramentală. Aceasta este o nouă cunoaștere, o „gnoză a lui Dumnezeu" (*γνῶσις θεοῦ*) care se primește ca har, iar acest dar al cunoașterii se dobândește într-o „tradiție" care este, după Sfântul Vasile cel Mare, mărturisirea Treimii din timpul botezului: o formulă sacră care ne poartă în lumină[4]. Aici linia orizontală a „tradițiilor, primite din gura Domnului și transmise prin Apostoli și prin urmașii lor, se încrucișează cu cea verticală, cu Tradiția – trimiterea Sfântului Duh,

---

[1] Sf. Vasile cel Mare, *Ibidem*, col. 188AB.

[2] Sf. Vasile cel Mare, *Ibidem*, col. 188A; 192C-193A.

[3] Despre identificarea acestor doi termeni și despre înțelesul adânc al Sfintelor Taine la scriitorii primelor veacuri, vezi Dom Odo Casel, *Das christliche Kultusmysterium* (Regensburg, 1932), p. 105 ș.u.

[4] Sf. Vasile cel Mare, *op. cit.*, (X), col. 113B.

care deschide membrilor Bisericii o perspectivă infinită a tainei în fiecare cuvânt al Adevărului revelat. Pornind de la tradiții, precum cele expuse de Sfântul Vasile cel Mare, trebuie să mergem mai departe și să admitem *Tradiția*, care se deosebește de ele.

De fapt, dacă fără a se face ultima distincție ne oprim la hotarul tradițiilor ascunse, nescrise, vom rămâne încă în planul orizontal al *παραδόσεις*-urilor, unde *Tradiția* ne apare ca „proiectată în tărâmul Sfintelor Scripturi". Într-adevăr, ar fi imposibil să separăm de Sfânta Scriptură sau, cu un cuvânt mai general, de „propovăduire" aceste tradiții ascunse, dar putem întotdeauna să le deosebim de cuvintele rostite public, ca fiind cuvinte grăite în taină sau păzite în tăcere. Fapt este că distincția finală nu se va trasa atâta vreme cât rămâne un ultim element ce leagă Tradiția de Scriptură – *cuvântul* care servește drept fundament pentru deosebirea tradițiilor ascunse de propovăduirea deschisă. Pentru a delimita noțiunea pură de Tradiție, pentru a o goli de tot ce este proiecție a ei în planul orizontal al Bisericii, ar trebui să mergem dincolo de opoziția dintre cuvintele păstrate în taină și cele propovăduite cu glas tare, așezând alături „tradițiile" și „propovăduirea". Ele au în comun acest lucru că, ascunse sau nu, sunt totuși exprimate prin cuvânt. Ele presupun întotdeauna o expresie verbală, fie că este vorba de cuvinte propriu-zise, pronunțate sau scrise, fie de un limbaj mut, oferit înțelegerii prin manifestarea vizuală (iconografie, gesturi rituale etc.). Luat cu acest sens general, cuvântul nu este numai un semn exterior, utilizat pentru a desemna un concept, ci, mai presus de toate, este un conținut ce se definește în mod inteligibil într-un discurs articulat sau în orice altă formă de expresie exterioară.

Dacă astfel este natura cuvântului, nimic din ceea ce se revelează și se face cunoscut nu poate rămâne străin de el. Fie el Scriptură, propovăduire sau „tradiții apostolice păstrate în tăcere", același cuvânt *λόγος* sau *λογία* poate fi la fel aplicat la tot ceea ce constituie expresie a Adevărului revelat. De fapt, acest cuvânt se repetă neîncetat în literatura patristică pentru a desemna în aceeași măsură Sfânta Scriptură și Simbolurile de credință. Astfel, Sfântul Ioan Casian vorbește despre Simbolul de la Antiohia: „Este cuvântul pe scurt *(breviatum verbum)* pe care Domnul l-a dat [...] concentrând în câteva cuvinte credința Testamentelor Sale pentru a cuprinde pe

scurt înțelesul a toată Scriptura."[1] Dacă ne gândim apoi că Sfintele Scripturi nu sunt o colecție de cuvinte despre Dumnezeu, ci Cuvântul lui Dumnezeu (*λόγος τοῦ Θεοῦ*), vom înțelege de ce, mai ales de la Origen încoace, a existat mereu dorința de a identifica prezența Logosului divin din scrierile celor două Testamente cu Întruparea Cuvântului prin care Scripturile „s-au împlinit". Cu mult înainte de Origen, Sfântul Ignatie al Antiohiei a refuzat să vadă în Sfintele Scripturi doar un document istoric, „arhive", și să justifice Evanghelia prin textele Vechiului Testament declarând: „Pentru mine, arhivele mele sunt Iisus Hristos; arhivele mele inviolabile sunt Crucea Lui și Moartea Lui și Credința care vine de la El [...] El este Ușa Tatălui prin care intră Avraam și Isaac și Iacov și Profeții și Apostolii și Biserica."[2] Dacă prin faptul Întrupării Cuvântului Sfintele Scripturi nu sunt arhive ale Adevărului, ci Trupul Lui viu, nu poți avea Scripturile decât în Biserică, Trupul unic al lui Hristos. Din nou ne întoarcem la ideea suficienței Scripturii. Dar nu este nimic negativ aici: ea nu exclude, ci își asumă Biserica, cu tainele, instituțiile și învățătura ei transmisă de Apostoli. Și nici această suficiență, această „pleromă" a Scripturii, nu exclude alte expresii ale aceluiași Adevăr pe care Biserica îl va putea exprima (tot așa cum desăvârșirea lui Hristos, Capul Bisericii, nu exclude Biserica – complement al slăvitei Sale umanități). Știm că apărătorii sfintelor icoane au fundamentat posibilitatea iconografiei creștine pe faptul Întrupării Cuvântului: icoanele, la fel ca și Scriptura, sunt expresii ale inexprimabilului și au ajuns să fie posibile datorită revelației lui Dumnezeu care s-a împlinit în Întruparea Fiului. La fel și definițiile dogmatice, exegeza, liturghia, pentru că toate participă în Biserica lui Hristos la aceeași plinătate a Cuvântului care se află și în Scripturi, fără a se limita sau a se reduce astfel. În sfera acestei calități „totalizatoare" a Cuvântului întrupat, toate câte exprimă Adevărul revelat se leagă de Scriptură și dacă toate ar fi să devină „scriptură", „lumea aceasta n-ar cuprinde cărțile ce s-ar fi

---

[1] „Breviatum verbum" este o aluzie la Rom. 9, 27, care, la rândul său, citează din Isaia 10, 22. Vezi Fer. Augustin, *De Symbolo*, I: *P.L.* 40, col. 628; Sf. Chiril al Ierusalimului, *Cateh. V*, 12: *P.G.* 33, col. 521AB.

[2] *Către Filadelfieni*, VIII, 2 și IX, 1, „Sources Chrétiennes", 10, ed. a 2-a, p. 150.

scris" (In. 21, 25). Însă de vreme ce exprimarea tainei transcendente a devenit posibilă prin faptul Întrupării Cuvântului, se pune problema unde se află până la urmă Tradiția pe care am căutat-o detașând progresiv sensul ei pur de tot ceea ce o poate lega de realitatea scripturistică.

Așa cum am mai spus, Tradiția nu trebuie căutată în planurile orizontale ale „tradițiilor", care, la fel ca și Scriptura, sunt determinate de Cuvânt. Iarăși, dacă am dori să o separăm de tot ceea ce ține de realitatea Cuvântului, ar trebui să spunem că Tradiția este Tăcere. „Cel ce cu adevărat are cuvântul lui Iisus poate auzi chiar și tăcerea Lui (*τῆς ἡσυχίας αὐτοῦ ἀκούειν*)", spune Sfântul Ignatie al Antiohiei[1]. După câte știu, acest text nu a fost niciodată folosit în numeroasele studii care citează din abundență pasaje patristice despre Tradiție, întotdeauna aceleași pasaje, cunoscute de toți, fără a fi vreodată avertizați că există texte în care cuvântul „tradiție" nu este menționat, dar care pot fi mai elocvente decât multe altele.

Putința de a auzi tăcerea lui Iisus, atribuită de Sfântul Ignatie celor care au cu adevărat cuvântul Lui, reverberează în chemarea repetată a lui Hristos către ascultătorii Săi: „Cel ce are urechi de auzit să audă." Cuvintele Revelației au atunci o aură de tăcere care nu poate fi sesizată de urechile celor din afară. Sfântul Vasile cel Mare se referă la același lucru când spune, în pasajul său despre tradiții: „Există și o formă de tăcere, obscuritatea folosită de Scriptură pentru a-și face învățăturile greu de înțeles pentru cei ce le citesc."[2] Această tăcere a Scripturilor n-ar putea fi separată de ele: este transmisă de Biserică în cuvintele Revelației drept condiție fundamentală a primirii lor. Dacă am separa-o de cuvinte (totdeauna în planul orizontal, unde ele exprimă Adevărul revelat), pentru a fi cu adevărat primită ca plinătate, ea cere o întoarcere către planul vertical ca să putem „înțelege împreună cu toți sfinții" nu numai ce este „lărgimea și lungimea" Revelației, dar și „înălțimea și adâncimea" ei (Efes. 3, 18).

În punctul în care am ajuns nu mai putem să separăm Scriptura de Tradiție, nici să le juxtapunem ca două realități distincte. Trebu-

---

[1] *Către Efeseni,* XV, 2, „Sources Chrétiennes", 10, ed. a 2-a, p. 84.
[2] *Op. cit.,* col. 189BC.

ie totuși să le distingem, să sesizăm mai bine unitatea lor indivizibilă care conferă Revelației date Bisericii caracterul de plinătate. Dacă Scripturile și tot ceea ce Biserica poate produce, în cuvinte scrise sau rostite, în imagini sau în simboluri liturgice, sau de altă natură, reprezintă moduri distincte de exprimare a Adevărului, tradiția este unicul mod de a-l primi. Precizăm, *modul unic*, nu *modul uniform*, pentru că Tradiția, în sensul ei pur, nu are nimic formal. Ea nu se impune conștiinței umane prin garanții formale ale adevărurilor de credință, ci face accesibilă descoperirea evidenței lor interioare. Nu conținutul Revelației, ci lumina care o descoperă; nu cuvântul, ci suflarea vie care face cuvântul să se audă o dată cu tăcerea din care a venit[1]; nu Adevărul, ci o trimitere a Duhului Adevărului fără de care Adevărul nu poate fi primit. „Nimeni nu poate să zică: Domn este Iisus, decât în Duhul Sfânt" (I Cor. 12, 3). Noțiunea pură a Tradiției poate fi atunci definită: ea este viața Sfântului Duh în Biserică, dăruind fiecărui membru al Trupului lui Hristos putința de a auzi, de a primi, de a cunoaște adevărul în Lumina Sa proprie, și nu în lumina rațiunii umane. Aceasta este gnoza adevărată pe care o datorăm lucrării Luminii divine (*Φωτισμὸς τῆς γνώσεως τῆς δόξης τοῦ θεοῦ* – II Cor. 4, 6), Tradiția unică, liberă de orice „filozofie", de tot ce trăiește „din predania omenească după înțelesurile cele slabe ale lumii, și nu după Hristos" (Col. 2, 8). Această libertate față de orice condiționare naturală, față de orice împrejurare istorică este prima trăsătură caracteristică a dimensiunii verticale a Tradiției: este proprie gnozei creștine – „Veți cunoaște Adevărul și Adevărul vă va face liberi" (In. 8, 32). Nimeni nu poate cunoaște Adevărul, nici cuvintele Revelației fără să fi primit Duhul Sfânt; „...unde este Duhul Domnului, acolo este libertate" (II Cor. 3, 17)[2]. Această libertate a copiilor lui Dumnezeu, care se opune robiei fiilor acestei lumi, se exprimă prin „sinceritate" (*παρρησία*) și astfel se pot adresa lui Dumnezeu, Care Îl cunoaște pe Cel Căruia I se închină ei, pentru că se închină Tatălui „în Duh și în Adevăr" (In. 4, 23-24).

---

[1] Cf. Sf. Ignatie al Antiohiei, *Către Magnezieni*, VIII, 2, „Sources Chrétiennes", 10, ed. a 2-a, p. 102.

[2] Vezi interpretarea Sfântului Vasile la acest text, *op. cit.*, XX, col. 164C-165C.

În dorința de a deosebi Tradiția de Sfânta Scriptură am căutat să dezbrăcăm noțiunea de tot ce ar fi putut-o apropia de realitatea scripturistică. A trebuit să o deosebim de „tradiții", așezându-le pe acestea din urmă împreună cu Scripturile și cu toate formele de exprimare a Adevărului pe același plan orizontal, unde singurul nume pe care l-am găsit pentru a o desemna este acela de Tăcere.

Așadar, îndată ce am separat Tradiția de tot ce putea primi propria-i proiecție în planul orizontal, trebuie să intrăm într-o altă dimensiune pentru a ajunge la termenul analizei noastre. Contrar analizelor proprii filozofiei, începând cu Platon și Aristotel care sfârșesc prin a dizolva concretul rezolvându-l în idei sau concepții generale, analiza noastră ne conduce în final la Adevăr și la Duh, la Cuvântul și la Duhul Sfânt, două Persoane distincte, dar unite indisolubil, a Căror dublă iconomie, în timp ce întemeiază Biserica, condiționează totodată caracterul distinct și indisolubil al Scripturii și al Tradiției.

*

Punctul culminat al analizei noastre – Cuvânt Întrupat și Duh Sfânt în Biserică, condiție dublă a plinirii Revelației – va servi ca placă turnantă de la care vom porni pe drumul sintezei și vom stabili locul Tradiției în cadrul realităților concrete ale vieții ecleziale. Mai întâi va fi necesar să stabilim o dublă reciprocitate în iconomia celor două Persoane divine trimise de Tatăl. Pe de o parte, de la Duhul Sfânt și din Fecioara Maria s-a întrupat Cuvântul. Pe de altă parte, după Întruparea și lucrarea Sa de răscumpărare, prin Cuvântul pogoară Duhul Sfânt asupra membrilor Bisericii la Cincizecime. În primul caz, Duhul Sfânt vine mai întâi, dar în vederea Întrupării, pentru ca Fecioara Maria să-L poată zămisli pe Fiul spre a Se face Om. Rolul Sfântului Duh este atunci funcțional: El este puterea Întrupării, condiția virtuală a primirii Cuvântului. În al doilea caz, Fiul este Cel ce vine mai întâi, pentru că El Îl trimite pe Duhul Sfânt, Care vine de la Tatăl, dar Duhul Sfânt are rolul principal: El este ținta întrucât El este dat membrilor Bisericii lui Hristos pentru a-i îndumnezei prin har. Prin urmare, aici rolul Cuvântului întrupat este, la rândul său, funcțional în relație cu Duhul: forma, ca să spunem așa, „canonul" sfințirii este condiția formală a primirii

Sfântului Duh. Adevărata și sfânta Tradiție, după Filaret al Moscovei, nu constă în transmiterea văzută și verbală a învățăturilor, regulilor, instituțiilor și ritualurilor: „ea este în același timp o trimitere nevăzută și reală a harului și a sfințirii."[1] Dacă trebuie să deosebim ceea ce se transmite (tradiții orale și scrise) de modul unic în care această transmitere se primește în Duhul Sfânt (Tradiția ca principiu al cunoașterii creștine), este însă imposibil să le separăm; de aici ambivalența termenului „tradiție", care desemnează simultan dimensiunea orizontală și cea verticală a Adevărului pe care îl are Biserica. Orice transmitere de adevăr sau de credință poartă în sine o transmitere a harului Sfântului Duh. Prin urmare, ceea ce se transmite în afara Duhului Care „a grăit prin proroci" nu poate fi recunoscut de Biserică drept cuvântul Adevărului, cuvânt apropiat de cărțile sfinte inspirate de Dumnezeu și, împreună cu Sfintele Scripturi, „recapitulate" în Cuvântul întrupat. Această suflare a focului penticostal, trimitere a Duhului Adevărului, Care purcede de la Tatăl și este trimis de Fiul, actualizează caracterul suprem al Bisericii: conștiința Adevărului revelat, posibilitatea de a raționa și de a discerne între adevărat și fals în lumina Duhului Sfânt: „părutu-s-a Duhului Sfânt și nouă" (Fapte 15, 28). Dacă Duhul Sfânt este unicul criteriu al Adevărului, revelat de Cuvântul întrupat, El este și principiu al Întrupării, întrucât același Duh Sfânt prin care Fecioara Maria a putut să fie Maica lui Dumnezeu acționează ca funcție a Cuvântului, ca putere de exprimare a Adevărului în definiții inteligibile sau în imagini și simboluri sensibile, în documentele credinței, între care Biserica va trebui să hotărască dacă aparțin sau nu Tradiției sale.

Aceste considerații ne sunt necesare pentru a putea găsi din nou, în cazuri concrete, relația dintre Tradiție și Adevărul revelat, primit și exprimat de Biserică. Așa cum am văzut, Tradiția, ca noțiune de bază, nu este conținutul revelat, ci modul unic de primire a revelației, o însușire datorată Duhului Sfânt, care face Biserica aptă să cunoască Cuvântul întrupat în relația Sa cu Tatăl (gnoza supremă care este Teologia în înțelesul propriu al cuvântului, aflat la Pă-

[1] G. Florovsky, *The Ways of Russian Theology,* Nordland Publishing Company, p. 214.

rinții primelor veacuri), ca și tainele iconomiei divine, de la crearea cerului și a pământului din Facere, până la cerul nou și pământul nou din Apocalipsă. Recapitulată în Întruparea Cuvântului, istoria iconomiei divine se va face cunoscută prin Sfintele Scripturi în recapitularea celor două Testamente de către același Cuvânt. Dar această unitate a Scripturilor nu poate fi recunoscută decât în Tradiție, în lumina Duhului Sfânt transmis membrilor Trupului unic al lui Hristos. Cărțile Vechiului Testament, alcătuite de-a lungul mai multor secole, scrise de diverși autori care adesea au adunat și au împletit diferite tradiții religioase, au, în ochii unui istoric al religiilor, doar o unitate întâmplătoare, mecanică. Unitatea lor cu scrierile Noului Testament îi va părea convențională și artificială. Dar un fiu al Bisericii va putea recunoaște unitatea inspirației și obiectul unic al credinței în aceste scrieri heteroclitice, țesute de același Duh, Care, după ce a grăit prin proroci, a venit înaintea Cuvântului pentru a o face pe Fecioara Maria aptă să slujească drept mijlocitoare a Întrupării lui Dumnezeu.

Numai în Biserică se poate recunoaște cu deplină conștiință unitatea inspirației cărților sfinte, pentru că numai Biserica singură are Tradiția – cunoașterea în Duhul Sfânt a Cuvântului întrupat. Faptul că acest canon al scrierilor Noului Testament s-a format relativ târziu, cu unele ezitări, arată că Tradiția nu este nicidecum automată: ea reprezintă condiția Bisericii care are o conștiință infailibilă, dar nu este un mecanism ce negreșit va face cunoscut Adevărul în afara și dincolo de conștiința persoanelor, în afara oricărei deliberări și rațiuni. De fapt, dacă Tradiția este facultatea de a raționa în Lumina Duhului Sfânt, aceasta îi obligă pe cei care doresc să cunoască Adevărul în Tradiție să facă neîncetate eforturi: nu rămânem în tradiție dintr-o anumită inerție istorică, ținând drept „tradiție primită de la Sfinții Părinți" tot ce măgulește prin forța obișnuinței o anumită sensibilitate habotnică. Dimpotrivă, tocmai prin înlocuirea Tradiției Duhului Celui viu în Biserică cu „tradițiile" de felul acela riscăm să ne aflăm în final în afara trupului lui Hristos. Nu trebuie să gândim că atitudinea conservatoare este întotdeauna salutară, nici că ereticii sunt întotdeauna „inovatori". Dacă Biserica, după ce a stabilit canonul Sfintei Scripturi, îl păstrează în Tradiție, această conservare nu este statică sau inertă, ci dinamică și

conștientă – în Duhul Sfânt Care înnoiește „cuvintele Domnului", „cuvinte curate, argint lămurit în foc [...], curățat de șapte ori" (Ps. 11, 6). Dacă Acela ar lipsi, s-ar conserva doar un text mort, mărturie a unei epoci sfârșite, și nu Cuvântul viu, dătător de viață, expresia desăvârșită a Revelației pe care o are independent de existența vechilor manuscrise discordante sau a noilor „ediții critice" ale Bibliei. Se poate spune că „Tradiția" reprezintă spiritul critic al Bisericii. Însă contrar „spiritului"critic al științei umane, judecata critică a Bisericii se ascute în Duhul Sfânt. Atunci va avea cu totul alt principiu: acela al plinătății neîmpuținate a Revelației. Astfel, Biserica, trebuind să corecteze alterările inevitabile ale textelor sacre (pe care anumiți „tradiționaliști" doresc să le păstreze cu orice preț, atribuind uneori o semnificație mistică greșelilor stupide ale copiștilor), va putea totodată să recunoască în unele interpolări de mai târziu (de exemplu, în pasajul „trei sunt Care mărturisesc în cer" din prima epistolă a Sfântului Ioan) o expresie autentică a Adevărului revelat. Firește, autenticitatea are aici cu totul alt sens decât în disciplinele istorice[1]. Nu numai Sfintele Scripturi, dar și tradițiile orale primite de la Apostoli au fost păstrate doar în virtutea Tradiției – Lumina care le descoperă adevăratul lor sens și adevărata lor semnificație, esențiale pentru Biserică. Aici, mai mult decât oriunde, Tradiția își exercită acțiunea ei critică, descoperindu-și, mai presus de toate, aspectul său negativ și exclusiv: respinge „basmele cele lumești și băbești" (I Tim. 4, 7) primite cu habotnicie de toți aceia al căror „tradiționalism" constă în a accepta cu credibilitate nelimitată tot ce se insinuează în viața Bisericii, ca să rămână acolo prin forța obișnuinței[2]. În epoca în care tradițiile orale venite de la Apostoli au început să se fixeze în scris, tradițiile adevărate și

[1] În omiliile sale la Epistola către Evrei, după ce și-a exprimat opinia în privința sursei acestei Epistole, în care învățătura este paulină, dar stilul și compoziția denotă un alt autor, Origen adaugă următoarele: „Dacă vreo Biserică crede că această Epistolă este scrisă de Sfântul Pavel, fie cinstită pentru aceasta. Pentru că nu la întâmplare a fost ea transmisă de către înaintași sub numele Sfântului Pavel. Dar atunci cine a scris Epistola ? Dumnezeu știe adevărul."

[2] Încă și în zilele noastre literatura hagiografică oferă exemple similare, ca să nu mai menționăm monstruozitățile liturgice care, pentru unii oameni, au primit și ele un caracter „tradițional" și sacru.

cele false se cristalizează împreună în numeroase apocrife, dintre care mai multe au circulat sub numele Apostolilor sau ale altor sfinți. „Nu suntem în necunoștință, spune Origen[1], că multe dintre aceste scrieri apocrife au fost alcătuite de oameni lipsiți de cucernicie, dintre aceia care fac să răsune fărădelegea lor, și că unele dintre aceste invenții sunt folosite de către „hipitieni", iar altele de către ucenicii lui Vasilid. Trebuie să luăm atunci aminte, să nu primim toate apocrifele care circulă sub numele sfinților, pentru că unele au fost alcătuite de evrei poate tocmai ca să distrugă adevărul Scripturilor noastre și să întemeieze învățături false. Dar, pe de altă parte, nu trebuie să respingem în întregime tot ce poate arunca o lumină asupra Scripturilor noastre. Este un semn al mărimii de suflet să auzi și să împlinești aceste cuvinte ale Scripturii: „Toate să le cercați; țineți ce este bun" (I Tes. 5, 21). Totuși, întrucât faptele și cuvintele pe care memoria Bisericii le-a păstrat din vremurile apostolice „în tăcere, departe de orice tulburare și curiozitate"[2], au fost divulgate în scrieri de origine heterodoxă, aceste apocrife, deși separate de canonul scripturistic, nu trebuie să fie întru totul respinse. Biserica va ști să extragă din ele unele elemente care pot să completeze sau să ilustreze evenimente despre care Scriptura nu vorbește, dar pe care Tradiția le recunoaște ca adevărate. Mai mult, amplificările de origine apocrifă vor servi pentru a da culoare textelor liturgice și iconografiei anumitor sărbători. Se vor folosi atunci, cu discernământ și moderație, izvoare apocrife care ar putea reprezenta tradiții apostolice deformate. Recreate prin Tradiție, aceste elemente purificate și aduse în matca autenticității sunt redate Bisericii ca proprie moștenire. Un asemenea discernământ va fi necesar de fiecare dată când Biserica întâlnește scrieri care pretind că aparțin tradiției apostolice. Le va respinge sau le va primi fără a trebui să pună problema autenticității lor istorice, ci luând în considerare, mai presus de toate, conținutul lor în lumina Tradiției.

Uneori este necesară o considerabilă muncă de clarificare și de adaptare pentru ca o apocrifă să poată fi utilizată până la urmă de Biserică drept adeverire a Tradiției sale. Așa se face că Sfântul Maxim Mărturisitorul a trebuit să scrie comentariul său la „Corpus

[1] *Tâlcuire la Matei*, seria XXVIII, *P.G.* 13, col. 1637.

[2] Sf. Vasile cel Mare, *op. cit.*, col. 188.

dionysiacum" pentru a scoate la lumină înțelesul ortodox al acestor scrieri teologice care circulau în cercuri monofizite sub pseudonimul Sfântului Dionisie Areopagitul, adoptat de autorul sau compilatorul lor. Fără a aparține „tradiției apostolice" propriu-zise, Corpus-ul dionisian aparține „tradiției patristice" care o continuă pe cea a apostolilor și a discipolilor lor[1]. La fel se poate spune și despre alte scrieri de acest fel. În privința tradițiilor orale care pretind autoritate apostolică, mai ales cele referitoare la obiceiuri și instituții, judecata Bisericii va lua în considerare nu numai sensul lor, ci și universalitatea utilizării lor.

Să remarcăm că acel criteriu formal al tradițiilor, exprimat de Sfântul Vincențiu de Lerins: „Quod semper, quod ubique ab omnibus", se aplică deplin numai acelor tradiții apostolice care au fost transmise oral de-a lungul a două sau trei secole. Scripturile Noului Testament scapă deja acestei reguli, deoarece ele nu au fost „întotdeauna", nici „pretutindeni", nici „primite de toți", înainte de stabilirea definitivă a canonului scripturistic. Orice s-ar putea spune de către cei care uită semnificația fundamentală a Tradiției, dorind înlocuirea ei cu o „regulă de credință", formula Sfântului Vincent rămâne mai puțin aplicabilă definițiilor dogmatice ale Bisericii. Este destul să amintim că *ὁμοούσιος* nu era câtuși de puțin „tradițională"; cu câteva excepții[2], nu a fost niciodată folosită nică-

[1] Ar fi tot atât de fals să fie negat caracterul tradițional al lucrării lui „Dionisie" pe baza faptului că originea ei este neapostolică, precum este și dorința de a o atribui convertitului Sfântului Pavel sub pretextul că aceste scrieri au fost primite de Biserică sub numele Sfântului Dionisie Areopagitul. Ambele atitudini denotă în egală măsură lipsa unei adevărate conștiințe a Tradiției.

[2] Înainte de Niceea, termenul *ὁμοούσιος* se găsește într-un fragment al comentariului lui Origen la *Epistola către Evrei*, citat de Pamfil Martirul (*P.B.* 14, col. 1308), și în „Apologia lui Origen" de către același Pamfil, tradusă de Rufin (*P.G.* 17, col. 580-581), și în dialogul anonim „Despre adevărata credință în Dumnezeu", greșit atribuită lui Origen (ed. W.H. van de Saude Bakhuyzen, Leipzig, 1901, I, 2). După Sfântul Atanasie, Sfântul Dionisie al Alexandriei a fost acuzat, în jurul anilor 259-261, că nu a recunoscut faptul că Hristos este consubstanțial cu Dumnezeu; se spune că Dionisie a răspuns că a evitat cuvântul *ὁμοούσιος*, care nu se află în Scripturi, dar a recunoscut înțelesul ortodox al acestei expresii (Sfântul Atanasie, *De sententia Dionysii*, nr. 18: *P.G.* 25, col. 505). Tratatul *Credința ortodoxă*, unde se poate găsi expresia *ὁμοούσιος* în sens niceean (*P.G.* 10, col. 1128), nu aparține Sfântului Grigorie

ieri și de nimeni, în afară de gnosticii valentinieni și de ereticul Pavel din Samosata. Biserica a transformat-o în cuvinte curate, „argint lămurit în foc [...], curățat de șapte ori" în creuzetul Duhului Sfânt și al liberei conștiințe a celor care judecă prin Tradiție, luându-și libertatea de a nu se lăsa seduși de nici un fel de obișnuință formală, de nici o ispită firească a trupului și a sângelui, care adesea iau înfățișarea consacrării obscure și neluate în seamă.

Dinamismul Tradiției nu permite nici o inerție, nici în formele obișnuite ale evlaviei, nici în expresiile dogmatice repetate mecanic ca niște rețete magice ale Adevărului, garantate de autoritatea Bisericii. A păstra „tradiția dogmatică" nu înseamnă a te atașa de formele doctrinare: a fi în Tradiție înseamnă a păstra adevărul viu în Lumina Duhului Sfânt sau, mai degrabă, înseamnă a păstra Adevărul prin puterea dătătoare de viață a Tradiției. Dar această putere se păstrează printr-o neîncetată înnoire – ca tot ce vine de la Duhul.

*

A înnoi nu înseamnă a înlocui vechile expresii ale Adevărului cu altele noi, mai explicite și mai bine elaborate teologic. Dacă ar fi așa, am fi obligați să recunoaștem că acel creștinism erudit al profesorilor de teologie reprezintă un considerabil progres față de credința „primitivă" a ucenicilor Apostolilor. În zilele noastre se vorbește foarte mult despre „dezvoltarea teologică", adesea fără să se țină seama de măsura în care această expresie (care aproape că a devenit o banalitate) poate fi ambiguă. De fapt implică, la unii autori moderni, o concepție evoluționistă asupra istoriei dogmei creștine. Au existat încercări de a interpreta acest pasaj al Sfântului Grigorie de Nazianz în sensul unui „progres dogmatic": „Vechiul Testament L-a făcut cunoscut cu claritate pe Tatăl și în chip tainic pe Fiul. Noul Testament L-a făcut cunoscut pe Fiul, dar a lăsat doar să se întrezărească Dumnezeirea Duhului Sfânt. Astăzi Duhul este printre noi și se descoperă în toată slava Sa. N-ar fi fost prudent ca

---

al Neo-Cezareii; este o scriere postniceeană, probabil de la sfârșitul secolului al IV-lea. Astfel, utilizările termenului ὁμοούσιος la scriitorii ortodocși de dinainte de Niceea sunt, în cea mai mare parte, nesigure: nu ne putem baza pe traducerea lui Rufin. În orice caz, folosirea acestui termen este foarte restrânsă și are caracter accidental.

înainte de recunoașterea Dumnezeirii Tatălui să se propovăduiască deschis Dumnezeirea Fiului și, atâta timp cât Dumnezeirea Fiului nu fusese acceptată, să îl impună pe Sfântul Duh, dacă pot îndrăzni să mă exprim așa."[1] Dar Duhul este printre noi din ziua Cincizecimii și cu El, lumina Tradiției: adică nu numai ceea ce s-a transmis (căci ar fi fost un „depozit" sacru și inert), ci însăși forța transmiterii dată Bisericii care însoțește tot ce se transmite ca unic mod de a primi și a avea Revelația. Însă unicul mod de a avea Revelația în Sfântul Duh este de a o avea în plinătatea ei. În felul acesta cunoaște Biserica Adevărul în Tradiție. Dacă a existat o creștere în cunoașterea tainelor divine, o revelație progresivă, „o lumină venind puțin câte puțin" înainte de venirea Sfântului Duh, altfel este pentru Biserică. Dacă se mai poate vorbi de dezvoltare, nu cunoașterea Revelației în Biserică este cea care progresează sau se dezvoltă cu fiecare definiție dogmatică. Dacă am îmbrățișa întreaga istorie doctrinară de la începuturile ei până în zilele noastre, citind Enchiridion-ul lui Denzinger sau cele cincizeci de volume *in folio* ale lui Mansi, cunoașterea pe care am putea-o avea despre taina Sfintei Treimi nu ar fi mai profundă decât era aceea a unui Părinte din secolul al IV-lea care vorbește de *ὁμοούσιος*, nici decât cea a unui Părinte anteniceean care nu vorbește încă despre ea, nici decât cea a Sfântului Pavel căruia însuși termenul „Treime" îi rămâne încă străin. În fiecare moment al istoriei sale Biserica le dă membrilor ei putința de a cunoaște Adevărul într-o plinătate pe care lumea nu o poate conține. Acest mod de a cunoaște Adevărul viu în Tradiție este cel pe care îl apără în crearea unor definiții dogmatice.

„A cunoaște în deplinătate" nu înseamnă „a avea plinătatea cunoașterii"; aceasta va fi numai în lumea ce va să vină. Dacă Sfântul Pavel spune că acum cunoaște „în parte" (I Cor. 13, 12), acest *ἐκ μέρους* nu exclude plinătatea *în* care cunoaște. Nu dezvoltarea dogmatică ulterioară va pune capăt „cunoașterii în parte" a Sfântului Pavel, ci actualizarea eshatologică a plinătății în care, nelămurit, dar sigur, creștinii cunosc aici, jos, tainele Revelației. Cunoașterea *ἐκ μέρους* nu va înceta pentru că a fost falsă, ci pentru că rolul ei a fost doar acela de a ne face să ne unim cu plinătatea care depășește orice facultate umană de cunoaștere. Aceasta înseamnă că nu-

[1] *Cuvântul* XXXI (al V-lea teologic), c. 26, *P.G.* 36, col. 101C, p. 20.

mai în lumina desăvârșirii se poate cunoaște „în parte" și numai în această plinătate hotărăște Biserica în ce măsură cunoașterea parțială exprimată într-o doctrină sau alta aparține sau nu Tradiției. Orice doctrină teologică ce pretinde a fi o explicare perfectă a tainei revelate se va dovedi inevitabil falsă: prin însuși faptul de a pretinde că exprimă cunoașterea desăvârșită se va opune desăvârșirii în care Adevărul se cunoaște în parte. O doctrină trădează Tradiția atunci când caută să-i ia locul: gnosticismul oferă exemplul izbitor al unei încercări de a înlocui plinătatea dogmatică, dată de Biserică drept condiție a adevăratei cunoașteri, cu un fel de deplinătate statică a unei „doctrine revelate". Pe de altă parte, o dogmă definită de Biserică sub forma cunoașterii parțiale deschide de fiecare dată un nou acces către desăvârșire în afara căreia Adevărul revelat nu poate fi nici cunoscut, nici mărturisit. Ca expresie a adevărului, o dogmă de credință aparține Tradiției fără ca totuși să constituie una din „părțile" sale.

Ea este un mijloc, un instrument rațional care duce la alipirea de Tradiția Bisericii. Este o mărturie a Tradiției, limita ei exterioară sau, mai degrabă, ușa strâmtă care duce la cunoașterea Adevărului în Tradiție.

În lăuntrul cercului dogmei, cunoașterea tainei revelate la care poate ajunge un membru al Bisericii, gradul de „gnoză" creștină variază după măsura duhovnicească a fiecăruia. Această cunoaștere a Adevărului în Tradiție va putea atunci să crească în om, cu cât va înainta omul în sfințenie (Col. 1, 10): un creștin va fi desăvârșit în cunoaștere la vârsta maturității sale duhovnicești. Dar ar îndrăzni cineva să vorbească, în ciuda tuturor evidențelor, despre un progres colectiv în cunoașterea tainei creștine, progres care s-ar datora unei „dezvoltări de ordin dogmatic" a Bisericii ? Să fi început această dezvoltare în „copilăria evanghelică" spre a sfârși astăzi – după o „tinerețe patristică" și o „maturitate scolastică" – în trista senilitate a manualelor de teologie ? Sau, într-adevăr, această metaforă (falsă ca multe altele) va trebui să dea loc unei imagini a Bisericii ca aceea pe care o putem găsi în *Păstorul lui Herma,* unde ea apare sub chipul unei femei tinere și totodată bătrâne, adunând toate veacurile la un loc, la „măsura vârstei deplinătății lui Hristos" (Efes. 4, 13) ?

Întorcându-ne la textul Sfântului Grigorie de Nazianz, atât de des răstălmăcit, vom vedea că dezvoltarea dogmatică în cauză nu este nicidecum determinată de o necesitate internă care ar realiza în Biserică o creștere progresivă a cunoașterii Adevărului revelat. Departe de a fi un fel de evoluție organică, istoria dogmei depinde, mai presus de toate, de atitudinea conștientă a Bisericii în fața realității istorice în care trebuie să lucreze pentru mântuirea oamenilor. Dacă Sfântul Grigorie a vorbit despre o revelație progresivă a Sfintei Treimi de dinainte de Cincizecime, aceasta a făcut-o pentru a insista asupra faptului că Biserica, în iconomia ei raportată la lumea exterioară, trebuie să urmeze exemplul pedagogiei divine. Formulând aceste două dogme (*κήρυγμα*, la Sfântul Vasile, p. 14), Biserica trebuie atunci să se conformeze necesităților unui moment dat; „nu dezvăluind toate neîntârziat și fără discernământ și neținând totuși nimic ascuns până la sfârșit. Pentru că ar fi, într-un fel, imprudent și, într-alt fel, necuviincios. Pe de o parte am risca să-i rănim pe cei din afară și, pe de altă parte, să ne separăm de frații noștri."[1]

Răspunzând lipsei de înțelegere a lumii din afară, care nu putea primi Revelația, rezistând încercărilor „cercetărilor acestui veac" (Cor. 1, 20) care, chiar în sânul Bisericii, caută să înțeleagă Adevărul „după predania omenească, după înțelesurile cele slabe ale lumii, și nu după Hristos" (Col. 2, 8), Biserica se vede obligată să-și exprime credința sub forma definițiilor dogmatice ca să se apere împotriva atacurilor ereziilor. Impuse de necesitatea luptei, dogmele, o dată formulate de Biserică, devin pentru credincioși o „regulă de credință" care rămâne statornicită o dată pentru totdeauna, stabilind granița dintre ortodoxie și erezie, dintre cunoaștere în Tradiție și cunoașterea determinată de factori naturali. Mereu confruntată cu noi greutăți ce trebuiau depășite, cu noi obstacole de gândire ce trebuiau îndepărtate, Biserica va trebui să-și apere mereu dogmele. Teologii ei vor avea obligația constantă de a le expune de fiecare

[1] Sf. Grigorie de Nazianz, *op. cit.*, c. 27, *P.G.* 36, col. 164B. Se știe că Sfântul Grigorie de Nazianz i-a reproșat prietenului său, Sfântul Vasile, un exces de prudență în privința proclamării deschise a dumnezeirii Duhului Sfânt, adevăr care avea un caracter de evidență tradițională pentru membrii Bisericii, dar necesita moderație cu privire la „pnevmatomahi", pe care trebuia să-i aducă la unitatea credinței.

dată și iarăși de a le interpreta după necesitățile intelectuale ale mediului sau ale epocii. În momentele critice de luptă pentru integritatea credinței, Biserica va trebui să proclame noi definiții dogmatice care vor marca noi etape în această luptă ce va dura până când toți vor ajunge la „unitatea credinței și a cunoașterii Fiului lui Dumnezeu" (Efes. 4, 13). Trebuind să lupte împotriva a noi erezii, Biserica nu-și abandonează niciodată vechile ei poziții dogmatice pentru a le înlocui cu noi definiții. Aceste etape nu sunt niciodată depășite de vreo evoluție și, departe de a fi uitate în arhivele istoriei, ele își păstrează caracterul de permanentă actualitate în lumina vie a Tradiției. Se poate vorbi de o dezvoltare dogmatică numai într-un sens foarte limitat: formulând o nouă dogmă, Biserica își ia ca punct de plecare dogme care deja există și care constituie o regulă de credință comună cu a adversarilor ei. Astfel, dogma Calcedonului o folosește pe cea de la Niceea și vorbește despre Fiul consubstanțial cu Tatăl în dumnezeirea Sa, pentru a putea spune apoi că El este consubstanțial și cu noi în umanitatea Sa; împotriva monoteliților, care au admis în principiu dogma Calcedonului, Părinții Sinodului al VI-lea vor relua formulele privind cele două firi pentru a declara două voințe și două energii ale lui Hristos; sinoadele bizantine ale secolului al XIV-lea, proclamând dogma energiilor necreate, se vor referi, printre altele, la definițiile Sinodului al VI-lea etc. În fiecare caz se poate vorbi de o „dezvoltare dogmatică", în sensul că Biserica își extinde regula de credință în timp ce rămâne cu noile ei definiții fidelă dogmelor deja primite de toți.

Dacă regula de credință se dezvoltă pe măsură ce slujirea învățătorească a Bisericii îi adaugă noi acte cu autoritate dogmatică, această dezvoltare, care se supune unei „iconomii" și presupune o cunoaștere a Adevărului în tradiție, nu reprezintă o sporire a celei din urmă.

Acest lucru este clar dacă dorim să luăm în considerare tot ce s-a spus despre noțiunea fundamentală a Tradiției. Sunt autori care fac abuz de termenul „tradiție" (la singular și fără vreun adjectiv care să-l clarifice și să-l determine), care văd numai proiecția lui în planul orizontal al Bisericii, adică acela al „tradițiilor" (la plural sau cu un determinant care să-l înlocuiască). Există, mai mult decât orice, obiceiul supărător de a desemna prin acest termen slujirea învăță-

torească obișnuită. Aceste practici au făcut să se audă frecvent discuții despre „dezvoltarea" sau „îmbogățirea" tradiției. Teologii Sinodului al VII-lea au făcut deosebirea clară între „Tradiția Sfântului Duh" și „învățătura" (*διδασκαλία*) inspirată de Dumnezeu a Sfinților Părinți[1]. Ei puteau să definească o nouă dogmă „cu toată rigoarea și dreptatea" pentru că se considerau a fi în aceeași Tradiție care a permis Părinților veacurilor trecute să dea noi expresii ale Adevărului ori de câte ori trebuiau să răspundă necesităților momentului.

Există o interdependență între Tradiția Bisericii universale (cum ar fi putința de a cunoaște Adevărul în Duhul Sfânt) și „învățătura Părinților" (adică regula de credință păstrată de Biserică). Nu poate cineva să aparțină Tradiției contrazicând dogmele, așa cum nu poate nici să se folosească de formulele dogmatice primite pentru a opune o „ortodoxie" formală oricărei noi expresii a Adevărului pe care viața Bisericii ar putea-o produce. Prima atitudine este cea a inovatorilor revoluționari, a falșilor profeți, care păcătuiesc împotriva Adevărului exprimat, împotriva Cuvântului întrupat, în numele Duhului Sfânt pe care pretind a-L avea. A doua atitudine este cea a formaliștilor conservatori, a fariseilor Bisericii care, în unele expresii uzuale ale Adevărului, riscă să păcătuiască împotriva Adevărului.

Deosebind Tradiția în care Biserica cunoaște Adevărul de „tradiția dogmatică" pe care o stabilește și o păstrează prin slujirea ei învățătorească, găsim iarăși aceeași relație pe care am putut-o stabili între Tradiție și Scriptură: ele nu se pot nici confunda, nici separa fără a le priva de caracterul de plinătate pe care îl au împreună. Ca și Scriptura, dogmele sunt vii în Tradiție, cu o singură diferență: canonul scripturistic formează un corp determinat care exclude orice posibilitate de dezvoltare, în timp ce „tradiția dogmatică", păstrân-

---

[1] H. Denzinger, *Enchiridion Symbolorum*, nr. 302 (ed. 26, pp. 146-147): *τὴν βασιλικὴν ὥσπερ ἐρχόμενοι τρίβον, ἐπακολουθοῦντες τῇ θεηγόρῳ διδασκαλίᾳ τῶν ἁγίων πατέρων ἡμῶν, καὶ τῇ παραδόσει τῆς καθολικῆς· τοῦ γὰρ ἐν αυτῇ οἰκήσαντος ἁγίου πνεύματος εἶναι ταύτην γινώσκομεν ὁρίζομεν συν ἀκριβειᾳ πάσῃ καὶ ἐμμελίᾳ*... [mergând noi pe calea împărătească și urmând învățăturii de-Dumnezeu-grăitoare a Sfinților noștri Părinți și Predaniei Bisericii Sobornicești (căci cunoaștem că aceasta este a Duhului Sfânt Care locuiește într-însa), hotărâm și definim cu toată rigoarea și grija...]

du-și statornicia ei ca „regulă de credință" din care nimic nu poate fi scos, poate avea o creștere, primind, în măsura necesității, noi expresii ale Adevărului revelat formulat de Biserică. Ansamblul dogmelor pe care Biserica le are și le transmite nu este un corp constituit o dată pentru totdeauna, nici nu are caracterul incomplet al unei doctrine „în curs de formare". În fiecare moment al existenței sale istorice, Biserica formulează Adevărul credinței în dogme care exprimă întotdeauna o plinătate cu care ne unim rațional în lumina Tradiției, deși nu putem niciodată să o explicăm definitiv. Un adevăr care s-ar lăsa explicat pe deplin nu ar avea caracterul de plinătate vie a Revelației: „plinătate" și „explicitare rațională" se exclud reciproc. Cu toate acestea, dacă taina revelată prin Hristos și cunoscută în Duhul nu poate fi explicată, nu rămâne inexprimabilă. Întrucât „întru El locuiește, trupește, toată plinătatea Dumnezeirii" (Col. 2, 9), această plinătate a Cuvântului divin întrupat este exprimată în Scripturi ca și în „cuvântul pe scurt" al Simbolurilor de credință[1] sau al altor definiții dogmatice. Această plinătate a Adevărului, pe care îl exprimă fără a-l explica, face ca dogmele Bisericii să se asemene Sfintelor Scripturi. Din acest motiv Sfântul papă Grigorie cel Mare a reunit întru aceeași cinstire[2] dogmele primelor patru Sinoade Ecumenice și cele patru Evanghelii.

Tot ce am spus despre „tradiția dogmatică" se poate aplica și altor expresii ale tainei creștine pe care Biserica le produce în Tradiție, conferindu-le în egală măsură prezența „plinirii Celui ce plinește toate întru toți" (Efes. 1, 23). La fel ca și „didascalia dumnezeiește inspirată" a Bisericii, tradiția iconografică își primește sensul ei deplin și coerența ei intimă cu alte documente ale credinței (Scriptura, dogmele, Liturghia) în Tradiția Duhului Sfânt. Ca și în cazul definițiilor dogmatice, icoanele lui Hristos s-au putut alătura Sfintelor Scripturi pentru a primi aceeași cinstire, deoarece iconografia înfățișează în culori ceea ce cuvântul afirmă în scris[3].

---

[1] Vezi la pp. 11-12, citatul din Sfântul Ioan Casian.

[2] *Epistolarum lib.* I, Ep. XXXV, *P.L.* 77, col. 613.

[3] „Hotărâm venerarea sfintei icoane a Domnului nostru Iisus Hristos, acordându-i aceeași cinstire ca și Cărților Sfintei Scripturi. Pentru că precum prin literele acestora cu toții am dobândit mântuirea, tot așa, prin lucrarea

Dogmele se adresează inteligenței, ele sunt expresii inteligibile ale realității care depășește modul nostru de înțelegere. Icoanele ne înrâuresc conștiința prin mijlocirea simțurilor exterioare, prezentându-ne aceeași realitate suprasensibilă în expresii „estetice" (în sensul propriu al cuvântului, acela care poate fi perceput de simțuri). Dar elementul inteligibil nu rămâne străin iconografiei: privind o icoană, putem descoperi o structură „logică", un conținut dogmatic care îi determină compoziția. Aceasta nu înseamnă că icoanele sunt un fel de hieroglifă sau un rebus sacru care traduce dogmele într-un limbaj de semne convenționale. Dacă inteligibilul care pătrunde aceste imagini sensibile este identic cu cel al dogmelor Bisericii, atunci cele două „tradiții" – dogmatică și iconografică – coincid în măsura în care ele exprimă, fiecare în felul ei propriu, aceeași realitate revelată. Cu toate că transcende inteligența și simțurile, Revelația creștină nu le exclude: dimpotrivă, le asumă și le transformă, cu ajutorul luminii Duhului Sfânt, în Tradiție, singurul mod de a primi Adevărul revelat, de a-L recunoaște în expresiile Sale, fie ele scripturistice, dogmatice, iconografice sau de alt fel și, mai mult, de a-L exprima într-un chip nou.

V. Lossky

culorilor din icoane, toți – învățați sau neînvățați – am primit ceea ce a ajuns la îndemâna tuturor. De fapt, așa precum cuvântul este alcătuit din litere, pictura înfățișează aceleași lucruri prin culori. Prin urmare, dacă cineva nu venerează icoana Mântuitorului nostru Hristos, să nu vadă fața Lui la a Doua Venire..." (Denzinger, *loc. cit.*, nr. 337, pp. 164-165, ed. 26). Dacă citâm aici canonul al treilea al Sinodului antifotian (869-870), ale cărui hotărâri nu au fost respectate de către Biserică (nu numai în Răsărit, ci și în Apus, așa cum arată F. Dvornik în *Schisma fotiană*, Londra, 1948, pp. 176-177 și passim), facem acest lucru pentru că oferă un frumos exemplu obișnuitei apropieri dintre Sfintele Scripturi și iconografie, unite în aceeași Tradiție a Bisericii. Vezi urmarea textului citat, despre icoanele Maicii Domnului, ale îngerilor și sfinților (Denziger, *loc. cit.*).

Semnificația și limbajul icoanelor

Icoanele folosite pentru rugăciune (εἰκών – chip, portret), care datează din primele secole ale creștinismului, nu au ajuns până la noi, dar le cunoaștem atât din Tradiția Bisericii, cât și din mărturiile istorice. Așa cum vom vedea studiind fiecare icoană luată în parte, tradiția bisericească mărturisește apariția primelor icoane încă din timpul vieții Mântuitorului și din perioada imediat următoare Lui. Așa cum bine se știe, arta portretistică era înfloritoare la acea vreme în Imperiul Roman. Se făceau portretele rudelor și ale personalităților. Prin urmare, nu avem motive să presupunem că creștinii, mai ales cei proveniți dintre păgâni, făceau excepție de la regula generală, cu atât mai mult cu cât, chiar în iudaism, care menținea interdicția vechi-testamentară a chipurilor, existau la vremea aceea curente de opinie care acceptau arta portretistică. În *Istoria bisericească* a lui Eusebiu găsim, de exemplu, următoarele cuvinte: „Am văzut o mulțime de portrete ale Mântuitorului, ale lui Petru și Pavel, care s-au păstrat până astăzi."[1]

Înainte de acest pasaj, Eusebiu descrie detaliat o statuie a Mântuitorului pe care o văzuse în cetatea Paneas (Caesarea Philippi) din Palestina, ridicată de femeia cu scurgere de sânge ce fusese vindecată de Mântuitorul (Mt. 9, 20-23; Mc. 5, 24-34)[2].

Mărturia lui Eusebiu este cu atât mai valoroasă, cu cât el personal avea o poziție antagonică față de icoane. De aceea referințele

---

[1] Eusebiu, episcop al Cezareii Capadociei (165-340), *Istoria bisericească*, Cartea VII, cap. 18, *P.G.* 20, col. 680.

[2] Basorelieful de pe unul din sarcofagele secolului al IV-lea, păstrat în Muzeul Lateran, se presupune că este o reproducere a acestei statui.

sale la portretele pe care le văzuse sunt însoțite de comentariul dezaprobator, că sunt un obicei păgân[1].

Existența curentelor iconoclaste din primele secole ale creștinismului este mai bine cunoscută și întru totul de înțeles. Comunitățile creștine erau înconjurate din toate părțile de păgânism, cu ido-

---

[1] Existența unei astfel de atitudini față de artă în primele secole de creștinism a dat naștere afirmației că „arta creștină s-a născut în afara Bisericii și, cel puțin la început, s-a dezvoltat împotriva voinței ei". Această opinie a lui L. Bréhier (*L'Art Chrétien*, p. 13, Paris, 1928) exprimă o perspectivă foarte larg răspândită asupra relației dintre Biserica primară și artă. Cu toate acestea, lăsând la o parte identificarea cinstirii icoanei cu idolatria – identificare de neînțeles pentru conștiința credinciosului Bisericii –, această afirmație ni se pare tot atât de puțin convingătoare ca și mărturiile scriitorilor de atunci citați pentru a o susține. De exemplu, cel mai intolerant dintre ei, Clement Alexandrinul (cca 215), protestând împotriva imaginilor, se gândește, evident, la idoli, pentru că indică în același timp simbolurile care trebuie reprezentate pe sigilii, iar unele din aceste simboluri includ figuri umane (*Pedagogul*, I, III, c. XI, *P.G.* 8, col. 633). Referirile la „Părinții Bisericii", Tertulian (160-240) și Origen (185-249), sunt încă și mai puțin convingătoare, deoarece, în ciuda respectului pe care îl are pentru ei Biserica, nu numai că ei nu au fost niciodată considerați Părinți sau Sfinți, dar o mare parte din învățătura lor a fost respinsă de Biserică, fiind inacceptabilă. Prin urmare, ni se pare că suntem mai justificați să acceptăm afirmația opusă, bazată, în primul rând, pe existența icoanelor din catacombe care, așa cum bine se știe, au servit ca loc de cult. Aceste icoane erau cunoscute atât simplilor credincioși, cât și înaltei ierarhii bisericești, iar locul în care se află arată îndrumarea clară a Bisericii. În ceea ce privește bine cunoscutul canon 36 al Sinodului local de la Elvira (Spania), care a avut loc în jurul anului 300, canon atât de des citat, care interzice reprezentarea pe pereții bisericii a ceea ce este subiect de cult și de venerare (*placuit pictures in ecclesia esse non debere nec quod colitur et adoratur in parietibus depingatur*), acesta nu oferă o bază suficientă de interpretare în sens iconoclast. Părinții acestui Sinod vorbesc doar de imagini pe pereți, adică de pictură monumentală care constituie o parte integrantă a clădirii, și nu spun nimic despre alt fel de imagini care existau atunci și se păstrează până astăzi (de exemplu, pe sarcofage). Se poate concluziona că această interdicție se datorează unor raționamente de ordin practic, și nu unei atitudini de ordin principial față de imaginea sacră. Sinodul a avut loc cu puțin timp înainte de persecuțiile lui Dioclețian, care puteau fi deja prevăzute. De aceea, acest text se poate interpreta la fel de bine ca o dorință de a se proteja sfintele icoane de atrocități (Cf. Hefele, *Histoire des Conciles*, vol. I, partea I, p. 240, Paris, 1907).

latria sa. De aceea era firesc ca mulți creștini de origine iudaică, dar și păgână, conștienți de experiența negativă a păgânismului, să lupte pentru a proteja creștinismul de plaga idolatriei care se putea răspândi prin creația artistică: bazându-se pe interdicția vechi-testamentară a chipurilor, au negat și în creștinism posibilitatea existenței lor.

Însă, în pofida acestor tendințe iconoclaste, a existat o traiectorie fundamentală care s-a dezvoltat în Biserică treptat, deși fără nici un fel de formulare exterioară. Expresia acestei linii fundamentale este dată de Tradiția Bisericii care ne vorbește despre existența unei icoane a Mântuitorului din timpul vieții Sale și despre icoane ale Sfintei Fecioare imediat după El. Această tradiție este o dovadă că încă de la început a existat o înțelegere clară a semnificației și a posibilităților icoanei și că atitudinea Bisericii față de ea nu s-a schimbat niciodată, de vreme ce derivă tocmai din învățătura despre dumnezeiasca Întrupare. Această învățătură arată că icoana este în mod necesar proprie înseși esenței creștinismului de la întemeierea lui, deoarece creștinismul este revelația, dată de Dumnezeul-Om, nu numai a Cuvântului lui Dumnezeu, ci și a Chipului lui Dumnezeu.

„Pe Dumnezeu nimeni nu L-a văzut vreodată; Fiul cel Unul-Născut care este în sânul Tatălui, Acela L-a făcut cunoscut[1]" (In. 1, 18) – I-a revelat Chipul – Icoana lui Dumnezeu. Prin Întruparea Sa, Dumnezeu-Cuvântul, fiind „strălucirea Slavei și chipul ființei Lui" (Evr. 1, 3), reveleează lumii, în Dumnezeirea Sa, Chipul Tatălui. Când Filip îl roagă: „Doamne, arată nouă pe Tatăl", Dumnezeu îi răspunde: „Atâta vreme ai fost cu Mine și nu M-ai cunoscut, Filipe ? Cel ce M-a văzut pe Mine a văzut pe Tatăl." (In. 14, 8-9). Precum „în sânul Tatălui", așa și după Întrupare, Fiul este consubstanțial cu Tatăl, fiind, după Dumnezeirea Sa, Chipul Lui, egal în cinstire. Acest adevăr revelat în creștinism stă la baza artei sale picturale. Prin urmare, icoana nu numai că nu contrazice esența creștinismului, dar, fiind adevărul său fundamental, este inalienabil legată de ea. Acesta este fundamentul tradiției care demonstrează că propovăduirea creștinismului în lume a fost dintru început realizată de

[1] Cuvântul grecesc este *ἐξηγήσατο*, revelat.

Biserică prin cuvânt și prin icoană. Tocmai pe acest temei Părinții Sinodului al VII-lea Ecumenic au putut spune: „Tradiția alcătuirii icoanelor [...] a existat încă din vremea propovăduirii creștinismului de către Sfinții Apostoli [...]. Iconografia nu este nicidecum invenția pictorilor, ci dimpotrivă, o lege stabilită și o tradiție a Bisericii sobornicești."[1] Faptul că icoana a fost dintru început proprie creștinismului explică apariția sa în Biserică și felul cum, în tăcere și insesizabil, și-a ocupat locul firesc în practica Bisericii, ca ceva care vorbește de la sine, în ciuda interdicțiilor Vechiului Testament și opozițiilor ulterioare. Deja în secolul al IV-lea, o serie întreagă de Sfinți Părinți ai Bisericii, precum Sfântul Vasile cel Mare, Sfântul Grigorie Teologul, Sfântul Grigorie de Nyssa, Sfântul Ioan Hrisostom și alții, fac referire în lucrările lor la icoane ca la o practică firească și general acceptată a Bisericii[2].

Nu avem însă cunoștință despre apariția icoanelor din primele secole de creștinism, ne lipsesc orice fel de date. Dar pe baza ultimelor investigații, ne putem face o idee clară asupra caracterului general al acelei perioade. În opera sa fundamentală despre istoria artei bizantine, V.N. Lazarev, examinând toate circumstanțele complexe în care a apărut arta creștină timpurie și bazându-se pe o serie întreagă de investigații anterioare, ajunge la următoarea con-

[1] Hotărârile Sinodului, sesiunea a VI-a.

[2] Așa, de exemplu, Sfântul Vasile cel Mare spune în *Cuvântul* al XVII-lea, la ziua Sfântului Mucenic Varlaam: „Înălțați-vă acum înaintea mea, voi, iconografi ai virtuților sfinților... Să fiu câștigat prin înfățișările faptelor de vitejie ale muceniciei !... Să privesc acest luptător descris cu atâta viață în icoanele voastre... Să fie și Cel Care l-a îndemnat la luptă, Hristos, reprezentat în pictura voastră" (*P.G.* 31, col. 489 AC). Îndrumarea bine cunoscută a unuia dintre cei mai mari scriitori asceți ai antichității, Sfântul Nil Sinaitul (430 sau 450), este caracteristică în același sens. Ea se adresează prefectului Olimpiodoros, care construise o biserică și intenționa să o înfrumusețeze cu picturi decorative și scene din viața de zi cu zi. Sfântul Nil scrie: „Mâna artistului să umple biserica pe ambele părți cu icoane din Vechiul și Noul Testament, astfel ca cei neinstruiți, care nu știu să citească Dumnezeieștile Scripturi, privind icoanele pictate să-și amintească faptele de vitejie ale celor care I-au slujit lui Dumnezeu cu toată nevinovăția, și să fie ei înșiși îndemnați să urmeze slăvitele lor fapte de veșnică pomenire, prin care ei au lăsat pământul pentru cer și au ales nevăzutul în locul lumii văzute" (Sf. Nil, *Epistulae, P.G.* 79, col. 577).

cluzie: „În vreme ce se asociază în multe privințe antichității clasice, mai ales în formele ei târzii mai spiritualizate, își elaborează însă, încă de la începutul existenței sale, o serie de scopuri specifice. Nu este nicidecum o antichitate clasică încreștinată, cum a încercat Siebel să dovedească[1]. Noul conținut tematic al artei creștine timpurii nu a fost un fapt pur exterior. El reflecta o nouă perspectivă, o nouă religie, o înțelegere dintru început nouă a realității. De aceea noul conținut nu putea fi înveșmântat în vechile forme ale antichității. Avea nevoie de un stil care să exprime, în cea mai bună manieră posibilă, idealurile duhovnicești ale creștinismului. Prin urmare, toate eforturile creatoare ale artiștilor creștini se îndreptau către elaborarea acestui stil."[2] Mai departe, autorul face referire la opera lui Dvořák[3] și vorbește despre faptul că acest stil nou începe să capete formă, în liniile sale principale, chiar în picturile catacombelor.

Toate picturile catacombelor, începând din secolele I și al II-lea, includ pe lângă reprezentări alegorice și simbolice, cum ar fi ancora, peștele, mielul și altele, o serie întreagă de scene inspirate din Vechiul și Noul Testament. Scenele corespund textelor sacre, biblice, liturgice și patristice. Principiul fundamental al acestei arte este o expresie picturală a învățăturii Bisericii, reprezentând evenimentele concrete ale Istoriei sacre și indicând înțelesul lor lăuntric[4]. Această artă nu intenționează să reflecte probleme de viață, ci să le răspundă, și astfel, chiar dintru început, este vehicul al învățăturii evanghelice. Liniile principale ale artei Bisericii aici încep să se formeze. Spațiul iluzoriu, tridimensional, este înlocuit cu planul realității; legătura dintre imagini și obiecte devine convențional simbo-

---

[1] *Christliche Antike*, I-II, Marburg, 1906-1909; *Das Werden christlicher Kunst*, Repert. f. Kunstav., 1916, pp. 113-129; *Frühchristliche Kunst*, Münich, 1920.

[2] V.N. Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, Moscova, 1947, p. 38 (în lb. rusă).

[3] *Katakombenmalereien; Die Anfänge der christlichen Kunst (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Munich, 1924.

[4] Uneori sensul unei anumite reprezentări se clarifică atunci când este luat în considerare împreună cu altele în mijlocul cărora se află. De exemplu, în seria celor trei reprezentări, 1) un pescar scoțând un pește din apă, 2) botezul și 3) paraliticul ducându-și patul, primul este simbolul convertirii la credința creștină, apoi se arată cum, prin botez, omul este reînnoit, curățindu-se de păcate și de infirmități (Roma, catacomba lui Callixtus).

lică. Chipul este redus la un minim al detaliului și la un maxim de expresivitate. Marea majoritate a chipurilor sunt reprezentate cu fața spre adunare, întrucât importanța nu stă numai în acțiunea și interacțiunea persoanelor reprezentate, ci și în starea lor care, de obicei, este o stare de rugăciune. Artistul trăia și gândea în imagini și reducea formele până la o limită a simplității a cărei adâncime de conținut lăuntric este accesibilă numai ochiului duhovnicesc. Și-a curățat opera de orice putea fi personal și a rămas anonim; preocuparea lui esențială era aceea de a transmite tradiția. Înțelegea, pe de o parte, necesitatea de a se desprinde de încântarea senzorială și, pe de altă parte, nevoia de a folosi toată natura văzută pentru a exprima lumea spiritului; căci, pentru a descoperi vederii sensibile lumea nevăzută, nu se cere o sugerare evazivă, ci, dimpotrivă, o deosebită claritate și precizie a expresiei; așa cum Sfinții Părinți folosesc formulări foarte clare și exacte pentru a exprima înțelesuri ale lumii cerești.

Frumusețea artei creștine primare nu stă în faptul că ea ar reprezenta o dezvăluire a desăvârșirii conținute într-însa, ci numai într-o promisiune de posibilități nelimitate.

Dacă această artă era legată de textele sacre nu înseamnă că era ruptă de viață. Lăsând la o parte faptul că se exprimă în limbajul pictural al timpului, legătura ei cu viața nu constă în reprezentarea unui eveniment sau a unui moment psihologic din viața și activitatea umană, ci în reprezentarea activității înseși, cum ar fi reprezentările diverselor feluri de ocupații și profesii, ca semn că munca dedicată lui Dumnezeu este sfințită. Mai mult, așa cum am mai spus, înseși temele acestei arte nu reflectă problemele vieții, ci le oferă răspunsuri. În acea vreme a martirajelor, chinurile nu se dezvăluie, așa cum nici în textele liturgice nu se descriu. Ceea ce se înfățișează nu este suferința, ci răbdarea ei ca răspuns. Așa se explică popularitatea largă a unor teme din catacombe, ca Sfântul Proroc Daniel în groapa cu lei, Sfânta Muceniță Tecla și altele.

Chiar din primele secole, arta creștină este pe deplin simbolică, iar acest simbolism nu era în mod exclusiv caracteristica acelei perioade a vieții creștine. El este în chip esențial inseparabil de arta bisericească, pentru că realitatea duhovnicească pe care o reprezintă nu poate fi altfel transmisă decât prin simboluri. Cu toate aces-

tea, în primele secole de creștinism acest simbolism este mai ales iconografic, adică legat de o temă. De exemplu, pentru a sugera că femeia cu copil în brațe este Maica Domnului, lângă ea stă un profet care arată către o stea (Valaam)[1]. Pentru a arăta că botezul este intrarea într-o viață nouă, cel botezat, chiar dacă este matur, este reprezentat ca un băiat sau ca un prunc (vezi p. 177, descrierea icoanei Botezului lui Hristos) și așa mai departe. Se folosesc și alte simboluri, nu numai din Vechiul și Noul Testament (mielul, păstorul cel bun, peștele...), ci și din mitologia păgână, cum ar fi Cupidon și Psyche, Orfeu etc. Utilizând aceste mituri, creștinismul le restabilește sensul adevărat și profund, umplându-le de un nou conținut. Această preluare a elementelor artei păgâne de către creștinism nu se limitează doar la prima perioadă din existența sa. Și mai târziu acesta își ia din lumea înconjurătoare tot ce poate servi drept mijloc și formă de expresie, așa cum Părinții Bisericii se foloseau de filozofia grecească adaptându-i înțelesul și limbajul la teologia creștină. Prin tradițiile clasice ale artei alexandrine, care au păstrat elenismul grecesc în forma sa cea mai pură[2], arta creștină moștenește tradițiile artei antice grecești. Își atrage elemente de artă din Egipt, Siria, Asia Mică etc., introduce în Biserică toată moștenirea ei și își folosește realizările pentru împlinirea și perfecționarea limbajului său pictural, transformându-l în întregime pentru a corespunde cerinței dogmelor creștine[3]. Cu alte cuvinte, creștinismul selectează și adoptă din lumea păgână tot ce era al său, adică tot ce era „creștin înainte de Hristos", tot ce era risipit în ea sub formă de fărâme de adevăr – și le adună laolaltă, unindu-le în plinătatea revelației. „Precum această pâine a fost răspândită pe dealuri, dar fiind adunată s-a făcut una, așa fie și Biserica Ta adunată din toate colțurile pământului întru împărăția Ta"; astfel este exprimată această idee în rugăciunea euharistică a vechilor creștini[4]. Acest

---

[1] Catacomba Priscillei, secolul al II-lea.

[2] V.N. Lazarev, *op. cit.*, vol. I, p. 48.

[3] Dată fiind formarea atât de complexă a artei creștine, a deriva icoana creștină din portretul sepulcral egiptean, așa cum se face uneori, este o simplificare excesivă a genezei sale, incorectă atât istoric, cât și dogmatic.

[4] *Didahia*, IX, 4, *Les Pères Apostoliques, Doctrine des Apôtres*, p. 16-18, Paris, 1926.

proces de adunare nu este influența lumii păgâne asupra creștinismului, ci influxul în creștinism al acelor elemente ale lumii păgâne care, prin însăși natura lor, trebuiau să se reverse în el; nu este o pătrundere în Biserică a obiceiurilor păgâne, ci o „îmbisericire" a lor; nu o „păgânizare a artei creștine", așa cum se credea adesea, ci o încreștinare a artei păgâne.

Această încorporare în plinătatea revelației atinge toate aspectele activității umane. Ceea ce se adună în Biserică este întru totul propriu naturii umane, creație a lui Dumnezeu. Ea include și arta creatoare, sfințită prin participarea la zidirea Împărăției lui Dumnezeu – misiunea Bisericii în lume. De aceea, ceea ce Biserica acceptă din lume este determinat nu de nevoile Bisericii, ci de cele ale lumii, pentru că în această participare a lumii la zidirea Împărăției lui Dumnezeu (depinzând desigur de voia ei liberă) constă sensul principal al existenței ei. Și invers, sensul principal al existenței Bisericii înseși în lume este lucrarea de atragere a lumii în plinătatea revelației – mântuirea ei. Așadar, procesul de îmbisericire, care a început în primele secole de creștinism, este lucrarea firească și neîncetată a Bisericii în lume. Cu alte cuvinte, acest proces nu se oprește la anumite perioade din existența ei, ci este funcția ei constantă. Pe măsură ce Biserica își continuă lucrarea de zidire, atrage și până la sfârșit va continua să atragă din afară tot ce este autentic și adevărat, oricât ar fi de nedeplin, de nedesăvârșit, și umple ceea ce lipsește.

Acest proces nu depersonalizează, Biserica nu respinge particularitățile naturii umane, nici pe cele legate de timp și spațiu, de naționalitate, pe cele personale sau de alt fel, ci le sfințește conținutul, plinindu-le sensul. La rândul lor, particularitățile nu afectează unitatea Bisericii, ci aduc cu sine noi forme de expresie, specifice lor. Astfel se realizează unitatea în multiplicitate și diversitatea în unitate, care, atât în totalitatea, cât și în particularitățile ei, exprimă principiul sobornicesc al Bisericii. Aplicat în limbajul artei, el nu înseamnă uniformitate sau o manieră generală stereotipă, ci este expresia unui adevăr unic în forme variate de artă, specifice fiecărui popor, fiecărui timp și fiecărui om în parte, forme care ne permit să deosebim icoanele diverselor popoare și epoci, în ciuda similarității conținutului lor.

*

Așa cum am spus mai devreme, în conștiința Bisericii răscumpărarea divină este organic legată de chip. De aceea doctrina privitoare la chip nu este ceva separat, ca un supliment, ci reiese firesc din doctrina mântuirii din care aceasta face parte integrantă. Ea a fost de la bun început, în toată plinătatea, inseparabilă de Biserică, dar, ca și alte aspecte ale învățăturii ei, a fost afirmată treptat, ca răspuns la nevoile momentului, așa cum este canonul 82 al Sinodului Trullan, sau ca replică la erezii și erori, ca în perioada iconoclastă. Aici lucrurile s-au petrecut la fel cum s-a întâmplat și cu adevărul dogmatic al celor două firi ale lui Hristos. Acest adevăr a fost afirmat de primii creștini într-un mod practic, prin viața lor, fără să fi avut o formulare teoretică deplină; dar, mai târziu, prin forța necesităților ce s-au impus din afară, din cauza apariției ereziilor și a învățăturilor greșite, dogma s-a formulat cu precizie. La fel s-a întâmplat și cu icoana; baza dogmatică a existenței ei a fost prima oară formulată la Sinodul Trullan din 691-692, cu privire la o schimbare în simbolismul artei bisericești; de-a lungul dezvoltării sale, canonul menționat marchează o etapă foarte importantă, deoarece aici, pentru prima oară, i se dă o direcție de principiu. Acest canon 82 al Sinodului Trullan afirmă: „În unele chipuri ale cinstitelor icoane, mielul se zugrăvește arătat cu degetul de Înaintemergătorul. Acest miel s-a înțeles ca imagine a harului, înfățișându-ne nouă mai înainte prin Lege pe adevăratul miel, pe Hristos Dumnezeul nostru. Cinstind, așadar, chipurile și umbrele vechi[1] ca simboluri și prefigurări ale adevărului transmise Bisericii, noi cinstim în primul rând harul și adevărul, primindu-le pe ele ca plinire a Legii. Așadar, pentru ca ceea ce este desăvârșit să se înfățișeze ochilor tuturor și prin meșteșugul culorilor, orânduim ca de acum înainte Hristos Dumnezeul nostru, Mielul care a ridicat păcatul lumii, să fie înfățișat și în icoane după chipul Său cel omenesc, în locul vechiului miel, pentru ca, înțelegând din aceasta măreția lui Dumnezeu-Cuvântul, să fim îndrumați și spre aducerea-aminte de petrecerea Lui în trup, de patima Sa și moartea Sa mântuitoare, și de răscumpărarea lumii, care s-a făcut prin aceasta."

---

[1] Cf. Evr. 8, 5 și 10, 1.

În primul rând, acest canon este un răspuns la situația de atunci, și anume aceea că în practica Bisericii, alături de reprezentările istorice, se foloseau încă simboluri care înlocuiau chipul omenesc al lui Dumnezeu[1]. Semnificațiile canonului 82 constau mai întâi în faptul că el are la bază legătura icoanei cu dogma adevărului Întrupării Dumnezeiești, cu viața lui Hristos în trup; acesta este în-

[1] În legătură cu schimbarea de poziție a Bisericii, când în timpul Sfântului împărat Constantin a primit dreptul legal la existență în Imperiul Roman, s-a schimbat și caracterul artei bisericești. La acea vreme, un val mare de noi convertiți a început să inunde Biserica, fapt care a adus cu sine necesitatea unor biserici mai spațioase și o schimbare corespunzătoare în caracterul predicii. Simbolurile primelor secole, care aparțineau unui număr mic de inițiați pentru care sensul și conținutul lor era clar și inteligibil, erau mai puțin inteligibile noilor convertiți. De aceea, pentru ca înțelesul învățăturii Bisericii să le devină mai accesibil, s-a simțit necesară o expresie plastică mai concretă și mai clară a acestei învățături. Legat de aceasta au apărut, în secolele al IV-lea și al V-lea, mari cicluri de evenimente istorice din Vechiul și Noul Testament, picturi extinse, monumentale. S-au stabilit atunci majoritatea sărbătorilor principale ale Bisericii, ca și liniile principale ale compozițiilor corespunzătoare lor, care se păstrează până astăzi în Biserica Ortodoxă. Trebuie remarcat că temele artei bisericești ale vremii au adesea un caracter clar de răspuns dogmatic la problemele apărute în sfera credinței și reflectă lupta dogmatică a Bisericii cu ereziile existente. De exemplu, ca răspuns la erezia ariană condamnată de primul Sinod Ecumenic (325), de o parte și de alta a chipului Mântuitorului sunt înscrise Alfa și Omega (Rev. XXII, 13), arătând că Iisus Hristos este consubstanțial cu Dumnezeu-Tatăl (Louis Bréhier, *L'Art Chrétien*, p. 67, Paris, 1928). După condamnarea lui Nestorie la Sinodul de la Efes din 431 și proclamarea solemnă a adevărului că Sfânta Fecioară Maria este Născătoare de Dumnezeu, apare chipul triumfal al Maicii Domnului și al Pruncului dumnezeiesc pe scaunul slavei. Același subiect al luptei împotriva nestorianismului dă naștere unui ciclu întreg de reprezentări în biserica Santa Maria Maggiore din Roma, care pune în evidență dumnezeirea Pruncului Iisus și pe Maica Domnului Theotokos. Și fresce din bisericile secolului al VI-lea, Sfânta Sofia și Sfinții Apostoli din Constantinopol, reflectă lupta cu învățăturile lui Nestorie și Eutihie (V.N. Lazarev, *op. cit.*, p. 51). Au existat lupte dogmatice prin intermediul icoanelor și în secolele următoare. Astfel, la sfârșitul perioadei iconoclaste, icoana lui Iisus-Emanuel (vezi descrierea acestei icoane la pp. 108-109) era foarte larg folosită ca mărturie a Întrupării dumnezeiești. Această icoană a fost folosită în lupta împotriva ereziei iudaizanților din Rusia în secolul al XV-lea. Împotriva aceleiași erezii a apărut, în iconografia secolelor al XV-lea și al XVI-lea, o întreagă serie de teme noi, care demonstrau legătura dintre Vechiul Testament și Noul Testament, acesta din urmă fiind continuarea celui dintâi.

ceputul fundamentării icoanei pe dogma hristologică, mai târziu larg întrebuințată și care în perioada iconoclasmului avea să fie și mai mult dezvoltată de apologeții icoanelor. Mai mult, Sinodul oprește folosirea de subiecte simbolice în locul chipului uman al lui Hristos, aceasta aparținând unei etape deja depășite. Este adevărat că Sinodul menționează doar un singur subiect simbolic – mielul. Însă imediat vorbește la modul general despre „vechile chipuri și umbre", considerând în mod clar că mielul nu este doar unul dintre simboluri, ci cel mai important dintre ele, astfel încât descoperirea înțelesului acestui simbol duce firesc la descoperirea tuturor celorlalte subiecte simbolice. Hotărârea se bazează pe faptul că prefigurările Vechiului Testament s-au împlinit în Noul Testament și stabilește o trecere de la simbolurile Vechiului Testament și ale creștinismului timpuriu la reprezentarea a ceea ce ele simbolizau, la descoperirea sensului lor direct, la ceea ce s-a arătat în timp și s-a făcut astfel accesibil percepției, reprezentării și descrierii senzoriale. Chipul, prezent în simbolul vechi testamentar, a devenit realitate prin Întrupare care, la rândul ei, apare drept chip al slavei viitoare a lui Dumnezeu, chipul „înălțimii smereniei lui Dumnezeu-Cuvântul". Subiectul însuși, chipul lui Iisus Hristos, este o mărturie a venirii Sale și a viețuirii Sale în trup, chenoza Dumnezeirii, pogorârea Sa. Iar felul în care este reprezentată această pogorâre, felul în care este transmisă în reprezentarea vizuală reflectă slava lui Dumnezeu. Cu alte cuvinte, smerenia lui Dumnezeu-Cuvântul este arătată în așa fel, încât, privind-o, vedem și contemplăm Slava dumnezeiască în chipul Său omenesc; și aflăm astfel că moartea Sa înseamnă mântuirea și răscumpărarea lumii. Ultima parte a canonului 82 arată în ce constă simbolismul icoanei. Simbolul, în iconografie, nu apare în *ceea ce* este reprezentat, ci în metoda de reprezentare, în *cum* este reprezentat. Cu alte cuvinte, învățătura Bisericii nu se transmite doar prin temă, ci și prin modul de expresie. În felul acesta definiția Sinodului Trullan nu numai că pune un început formulării semnificației dogmatice a icoanei, dar, în același timp, indică posibilitatea de a face arta să reflecte, printr-un nou simbolism, slava lui Dumnezeu. Scoate în evidență sensul și importanța realității istorice, arătând că numai o imagine realistă poate transmite învățătura Bisericii, și definește restul („chi-

purile și umbrele") ca neexprimând plinătatea harului, chiar dacă merită și sunt capabile să satisfacă nevoile unei anumite epoci. Această afirmație nu desființează simbolul iconografic, ci îl transformă într-un auxiliar de importanță secundară. În esență, această regulă pune bazele canonului iconografic, adică unui anumit criteriu de judecată pentru a aprecia dacă o imagine este liturgică sau nu, așa cum, în domeniul cuvântului și al muzicii, canonul hotărăște dacă un text sau o cântare este sau nu liturgică. El stabilește principiul corespondenței icoanei cu Sfânta Scriptură și arată în ce constă această corespondență, realitatea istorică și felul de simbolism care reflectă cu adevărat venirea Împărăției lui Dumnezeu.

Astfel, Biserica creează treptat o artă nouă, atât în formă, cât și în conținut, care se folosește de imagine și de forme luate din lumea materială pentru a transmite revelația lumii divine și a o face accesibilă înțelegerii și contemplării. Această artă se dezvoltă alături de slujbele bisericești și, la fel ca și ele, exprimă învățătura Bisericii în corespondență cu cuvântul Scripturii. Acordul dintre cuvânt și icoană a fost exprimat cu deosebită claritate în hotărârea Sinodului al VII-lea Ecumenic care a restabilit cinstirea icoanelor. Prin glasul Părinților Sinodului, Biserica a respins propunerea de compromis, de a considera cinstirea icoanelor la fel cu cea a vaselor sfinte, și a dispus ca cinstirea lor să fie asemenea celei a Sfintei Cruci și a Sfintei Scripturi: cu a Sfintei Cruci, ca simbol distinctiv al creștinismului, cu a Sfintei Scripturi, ca reprezentând o corespondență totală între imaginea verbală și cea văzută[1]. Hotărârea Sfântului Sinod spune: „Păstrăm, fără inovații, toate tradițiile Bisericii stabilite pentru noi, fie ele scrise sau nu, una fiind pictarea icoanelor în acord cu ceea ce Sfânta Evanghelie predică și istorisește [...]. Căci dacă una e arătată de cealaltă, atunci una se lămurește prin cealaltă." Această formulare arată că Biserica nu vede în icoană o simplă artă servind pentru a ilustra Sfânta Scriptură, ci o corespondență totală între una și cealaltă, și de aceea îi atribuie icoa-

---

[1] De aceea este imposibil să înțelegi icoana unei sărbători sau a unui sfânt, să descoperi înțelesul și semnificația detaliilor ei dacă nu cunoști slujba religioasă corespunzătoare și, în cazul unui sfânt, și viața lui. Analizele și tâlcuirile existente sunt de obicei greșite tocmai pentru că familiarizarea cu acestea este doar superficială și uneori lipsește complet.

nei aceeași semnificație dogmatică, liturgică și educativă ca și Sfântei Scripturi. Precum cuvântul Sfintei Scripturi este chip, tot așa și chipul este cuvânt. „Ceea ce cuvântul transmite prin auzire, pictura arată în tăcere prin imagine", spune Sfântul Vasile cel Mare[1], și „prin acestea două, asociindu-se una alteia [...], noi primim cunoașterea unuia și aceluiași lucru"[2]. Cu alte cuvinte, icoana conține și transmite același adevăr ca și Scripturile, și de aceea, ca și Scripturile, se bazează pe date concrete și exacte, și nicidecum pe invenție, căci altfel nu ar putea nici să tâlcuiască Scriptura, nici să îi corespundă.

Astfel, icoana este pusă în rând cu Sfânta Scriptură și cu Sfânta Cruce, ca una din acele forme ale revelației și cunoașterii lui Dumnezeu în care voința și lucrarea divină și umană se contopesc. Pe lângă sensul lor direct, fiecare este, în egală măsură, o reflectare a lumii superioare, un simbol al Duhului pe Care Îl poartă. Prin urmare, sensul cuvântului și al icoanei, rolul și semnificația lor sunt aceleași. Icoana, ca și Liturghia, transmite învățătura Bisericii și exprimă viața în har a Sfintei Tradiții a Bisericii. Prin Liturghie și prin icoană, revelația devine moștenire a credincioșilor și lege a vieții lor. De aceea este bisericească și își dobândește de la bun început forma, păstrând ceea ce exprimă. Biserica dezvoltă o categorie de imagine cu totul specială, conformă cu natura sa, iar acest caracter special este condiționat de scopul căruia îi slujește. Biserica e o împărăție care „nu este din lumea aceasta" (In. 18, 36), care există în lume și pentru lume, pentru mântuirea ei. Natura sa este cu totul deosebită de cea a lumii și slujește lumii tocmai prin faptul că este atât de diferită de ea. Tot așa, manifestările Bisericii prin care își împlinește slujirea, fie cuvânt, fie imagine, cântare sau altceva, se deosebesc de manifestările similare ale lumii. Toate acestea poartă pecetea naturii lor transcendente, care le deosebește exterior de lume.

Arhitectura, pictura, muzica, poezia nu mai sunt forme de artă urmărindu-și fiecare propria cale, independent de celelalte, în căutare de efecte anume, ci devin părți ale unui întreg liturgic care nu le diminuează nicidecum semnificația, ci implică, în fiecare caz, renunțarea la rolul individual de afirmare de sine. Din forme de artă

[1] *Cuvântul 19*, Despre cei 40 de mucenici, *P.G.* 31, col. 509A.

[2] Hotărârile Sinodului al VII-lea Ecumenic, canonul 6.

cu scopuri diferite, ele se transformă în mijloace variate de exprimare, fiecare în propriul domeniu, a unuia și aceluiași lucru – esența Bisericii. Cu alte cuvinte, ele devin instrumente ale cunoașterii lui Dumnezeu. Aceasta înseamnă că, prin natura sa, arta bisericească este o artă liturgică. Caracterul ei liturgic nu se datorează faptului că slujește drept cadru și adaos la Liturghie, ci totalei lor corespondențe. Taina săvârșită și taina descrisă sunt una și aceeași, atât lăuntric, în înțelesul lor, cât și exterior, în simbolismul care exprimă acest înțeles. De aceea, imaginea Bisericii ortodoxe, icoana, nu se definește ca o artă ce aparține uneia sau alteia dintre epocile istorice, nici ca expresie a particularităților naționale ale vreunui popor, ci numai prin funcția sa, care este universală ca Ortodoxia însăși, fiind determinată tocmai de esența și de rolul ei în Biserică. Întrucât în esența ei icoana, ca și cuvântul, este artă liturgică; ea nu a servit religiei niciodată, ci, ca și cuvântul, a fost întotdeauna și este parte integrantă a religiei, unul dintre mijloacele de cunoaștere a lui Dumnezeu, unul dintre modurile de comuniune cu El. Așa se explică importanța pe care Biserica i-o atribuie icoanei – o importanță atât de mare, încât, dintre toate biruințele asupra unei mulțimi de felurite erezii, doar biruința asupra iconoclasmului și restabilirea cinstirii icoanelor au fost proclamate ca Biruința Ortodoxiei, sărbătorită în prima duminică a Postului Mare.

*

Învățătura Bisericii despre icoană a fost formulată la Sinodul al VII-lea Ecumenic (787) de către acei Sfinți Părinți apologeți ai icoanei din timpul perioadei iconoclaste. Ea se cuprinde, într-o formă concisă, în Condacul din Duminica Ortodoxiei, instituită, după cum am văzut, pentru a sărbători biruința asupra iconoclasmului. Textul Condacului este acesta:

> „Cuvântul Tatălui cel necuprins, din tine, Născătoare de Dumnezeu, s-a cuprins întrupându-se; și chipul cel întinat, la chipul cel dintâi întorcându-l, cu dumnezeiască podoabă l-a amestecat. Deci, mărturisind mântuirea, îl închipuim cu fapta și cu cuvântul."

Canonul 82 al Sinodului Trullan dă indicații despre felul în care să se redea cât mai deplin și mai exact învățătura Bisericii într-o

icoană; prin contrast, Condacul dă o explicație dogmatică icoanei canonice, adică unei icoane care corespunde deja scopului ei și răspunde cerințelor artei liturgice. Această formulare scurtă, dar uimitor de completă și exactă a învățăturii despre icoană conține astfel și întreaga învățătură a mântuirii. Formularea se păstrează cu evlavie în Biserica Ortodoxă și stă la baza înțelegerii ortodoxe a icoanei și a atitudinii față de ea.

Prima parte a Condacului descoperă legătura dintre icoană și dogma hristologică, fundamentarea icoanei în Întruparea dumnezeiască. Ceea ce urmează arată sensul Întrupării dumnezeiești, împlinirea iconomiei lui Dumnezeu cu privire la om și, în consecință, la lume. În esență, ambele părți ale Condacului sunt o reiterare a formulei patristice: „Dumnezeu s-a făcut om pentru ca omul să se îndumnezeiască." Ultima parte a Condacului este răspunsul omului către Dumnezeu, mărturisirea adevărului mântuitor al Întrupării dumnezeiești, acceptarea de către om a voii dumnezeiești și participarea la ea. Biserica arată, în ultimele cuvinte ale Condacului, prin ce se exprimă participarea noastră și în ce constă împlinirea mântuirii noastre.

Trăsătura caracteristică a Condacului este aceea că nu se adresează unei Persoane a Sfintei Treimi, ci Maicii Domnului. Astfel el reprezintă o expresie liturgică a învățăturii dogmatice despre Întrupare. Bineînțeles că așa cum negarea chipului uman al Mântuitorului implică negarea Maternității divine[1], tot așa afirmarea icoanei cere, mai întâi de toate, arătarea rolului Maicii Domnului, cinstirea ei ca o condiție indispensabilă a Întrupării, cauza faptului că Dumnezeu S-a făcut reprezentabil. După învățătura Sfinților Părinți, icoana se bazează tocmai pe faptul că Dumnezeul-Om, Iisus Hristos, a avut o Mamă care poate fi reprezentată. „Întrucât El purcede de la Tatăl, Care nu poate fi reprezentat, spune Sfântul Teodor Studitul[2], Hristos, nefiind reprezentabil, nu poate avea un

---

[1] Așa stăteau lucrurile cu partida extremă a iconoclaștilor secolelor al VIII-lea și al IX-lea. De fapt, deși un mare număr de iconoclaști tolerau icoanele din Biserică și protestau doar împotriva cinstirii lor, extremiștii, dimpotrivă, negau venerarea oricărui lucru material și astfel au ajuns, pe cale logică, la negarea oricărei sfințenii pământești, la negarea cinstirii Sfintei Fecioare și a sfinților.

[2] *Antireticul* 3, cap. 2, sec. 3, *P.G.* 99, col. 417C. Vezi *On the Holy Icons*, St. Vladimir's Seminary Press, 1981.

chip creat prin artă. De fapt, ce chip ar putea corespunde Dumnezeirii, a Cărei reprezentare este absolut interzisă în Scriptura de Dumnezeu insuflată ? Dar, din momentul în care Hristos S-a născut dintr-o Mamă care se poate reprezenta, are și El o reprezentare care corespunde chipului Maicii Sale. Și dacă nu ar avea un chip înfățișat în artă, asta ar însemna că nu S-a născut dintr-o Mamă care se poate reprezenta, că S-a născut numai din Tatăl; dar lucrul acesta intră în contradicție cu întreaga iconomie." Prin urmare, o dată ce Fiul lui Dumnezeu S-a făcut Om, era necesar să fie reprezentat ca om[1]. Această idee este tema principală a tuturor Părinților care au apărat cinstirea icoanelor. Faptul că Fiul lui Dumnezeu este reprezentabil după trupul luat din Sfânta Fecioară este pus în contrast de către Sfântul Ioan Damaschin și de Părinții Sinodului al VII-lea ecumenic, cu faptul că Dumnezeu-Tatăl, fiind de neînchipuit și de nevăzut nu poate fi reprezentat. „De ce nu îl descriem pe Tatăl Domnului nostru Iisus Hristos ? Pentru că nu L-am văzut... Dacă L-am fi văzut și L-am fi cunoscut ca pe Fiul Său, am încerca să-L descriem și să-L înfățișăm și pe El (pe Tatăl)..."[2], spun Părinții acelui Sinod. Aceeași problemă a descrierii lui Dumnezeu-Tatăl a apărut în 1667, la Marele Sinod de la Moscova, în legătură cu compoziția apuseană, populară la acea vreme în Rusia, care înfățișează Sfânta Treime cu Dumnezeu-Tatăl reprezentat ca bătrân. Bazându-se pe Sfinții Părinți și mai ales pe marele mărturisitor al credinței și apologet al cinstirii icoanelor, Sfântul Ioan Damaschin, Sinodul arată imposibilitatea descrierii lui Dumnezeu-Tatăl și interzice reprezentarea Lui în icoane.

Înfățișându-L pe Mântuitorul, nu înfățișăm dumnezeirea sau umanitatea Sa, ci Persoana Sa, în care ambele firi se unesc în chip de neînțeles. Îi înfățișăm Persoana pentru că icoana nu poate fi decât un chip personal, ipostatic, în timp ce firea, esența, „nu are existență independentă, ci se vede în persoane"[3]. Icoana este legată de prototip nu în virtutea unei identități între propria ei natură și

---

[1] Despre acest subiect, vezi și explicația primei părți a Condacului la Duminica Ortodoxiei în comentariul la icoanele lui Hristos, pp. 100-101.

[2] *Documentele Sinodului al VII-lea Ecumenic*, Doc. 4.

[3] Sf. Ioan Damaschin, *Credința ortodoxă*, Cartea a III-lea, cap. 6, *P.G.* 94, col. 1004A.

natura lui, ci pentru că îi înfățișează persoana și îi poartă numele care face legătura dintre icoană și persoana reprezentată și dă posibilitatea comuniunii cu el și posibilitatea de a-l cunoaște. Datorită acestei legături, „cinstirea adusă icoanei se transmite originalului", spun Sfinții Părinți și Sinodul Ecumenic citând cuvintele Sfântului Vasile cel Mare. Întrucât icoana este o imagine, nu poate fi consubstanțială cu prototipul; altfel ar înceta să mai fie o imagine și ar deveni prototipul, ar fi de o ființă cu el. Icoana este diferită de prototip tocmai prin faptul că are o natură diferită[1], pentru că „reprezentarea este una, iar ceea ce reprezintă este altceva"[2]. Cu alte cuvinte, deși cele două realități sunt esențial diferite, există între ele o legătură cunoscută, o anumită participare a uneia la cealaltă. În gândirea ortodoxă este foarte evidentă posibilitatea de a fi în același timp identic și diferit – diferit ipostatic, dar identic după fire (Sfânta Treime); și identic ipostatic, dar diferit după fire (sfintele icoane)[3]. Acest lucru îl are în vedere Sfântul Teodor Studitul atunci când spune: „Așa cum acolo (în Sfânta Treime) Hristos diferă în ipostas de Tatăl, tot așa aici diferă după fire de icoana Sa."[4] Și în același timp „icoana lui Hristos este Hristos și icoana unui sfânt

---

[1] Acest punct constituie diferența fundamentală dintre ortodocși și iconoclaști. Iconoclaștii au considerat că icoana este consubstanțială cu originalul, având aceeași natură cu el. Pornind de la această premisă, au ajuns pe cale logică la concluzia că singura icoană posibilă a lui Hristos este Euharistia. „Hristos a ales în mod deliberat, ca imagine a Întrupării Sale, pâinea, care nu are nici o asemănare cu omul, pentru a împiedica idolatria" (expunerea doctrinei iconoclaste, la Sinodul al VII-lea Ecumenic). „Dar nimic nu era mai străin de închinătorii ortodocși ca identificarea icoanei cu persoana pe care o reprezenta. Sfântul Patriarh Nichifor, după ce a arătat diferența dintre icoană și originalul ei, spune: «Cei care nu înțeleg această diferență se numesc, pe bună dreptate, idolatri»." (G. Ostrogorsky, *Temeiuri gnoseologice ale disputei privind sfintele icoane*, Seminarium Kondakovianum, vol. 2, p. 50, Praga, 1928, în lb. rusă.) Întreaga dispută iconoclastă derivă astfel de la o înțelegere greșită a ceea ce este icoana. De aceea ortodocșii și iconoclaștii nu puteau ajunge la vreo înțelegere; vorbeau limbi diferite și toate argumentele iconoclaștilor își greșeau ținta.

[2] Sf. Ioan Damaschin, *Al treilea cuvânt în apărarea sfintelor icoane*, par. 16, *P.G.* 94, col. 1337AB. Vezi și *On the Divine Images*, St. Vladimir's Seminary Press, 1980.

[3] G. Ostrogorsky, *op. cit.*, p. 49.

[4] Sf. Teodor Studitul, *Cuvânt împotrivă*, 3, cap. 3, par. 7, *P.G.* 99, col. 424.

este acel sfânt. Puterea și slava nu se împart, ci devin atribute ale celui înfățișat"[1].

Astfel, Dumnezeu-Cuvântul, al doilea Ipostas al Sfintei Treimi, cu neputință de descris, nici prin cuvânt, nici prin zugrăvire, și-a asumat firea omului, S-a născut din Sfânta Fecioară, Maica Domnului; S-a făcut văzut, atins și, prin urmare, descris. În acest fel, însuși faptul existenței icoanei se bazează pe Întruparea dumnezeiască. Iar realitatea incontestabilă a Întrupării dumnezeiești este afirmată și arătată de icoană. Așa încât, în ochii Bisericii, negarea icoanei lui Hristos apare ca o negare a adevărului și a faptului că El S-a făcut om și, prin urmare, ca o negare a întregii Sale voințe divine. Apărând icoana în perioada iconoclasmului, Biserica nu apăra doar rolul ei educativ și, cu atât mai puțin, valoarea ei estetică; ea lupta pentru înseși fundamentele credinței creștine, pentru mărturia vizibilă că Dumnezeu S-a făcut om ca temei al mântuirii noastre. „Am văzut chipul omenesc al lui Dumnezeu și sufletul meu s-a mântuit", spune Sfântul Ioan Damaschin[2]. O astfel de înțelegere a icoanei explică fermitatea și intransigența cu care apărătorii ei au înfruntat tortura și moartea în perioada iconoclasmului.

Dacă prima parte a Condacului la Duminica Ortodoxiei formulează fundamentul dogmatic al icoanei, a doua parte, după cum am spus, descoperind esența voinței dumnezeiești – împlinirea scopului lui Dumnezeu cu privire la om –, revelează în același timp și înțelesul, și semnificația icoanei.

Persoana divină a lui Iisus Hristos, Care are toată plinătatea vieții dumnezeiești și Care în același timp S-a făcut Om desăvârșit (adică om întru toate, afară de păcat), nu numai că a restabilit în puritatea sa originară chipul lui Dumnezeu, întinat de om prin căderea lui („întorcând chipul întinat la starea sa dintâi"[3]), dar și

[1] Sf. Ioan Damaschin, *Comentariu la Sfântul Vasile cel Mare, cu referire la primul cuvânt în apărarea sfintelor icoane*, P.G. 94, col. 1256A.

[2] *Primul cuvânt în apărarea sfintelor icoane*, cap. 22, P.G. 94, col. 1256A.

[3] Acest „chip stricăcios" este motivul interdicției din Vechiul Testament. Pierderea asemănării cu Dumnezeu prin cădere a întinat chipul lui Dumnezeu din om, iar reprezentarea acestui chip corupt ducea inevitabil la idolatrie. Ca o consecință directă, cultul reprezentărilor din Vechiul Testament nu putea fi realizat decât în simboluri, ca năstrapa de aur, toiagul lui Aaron (Evr. 9, 4) etc., adică icoana icoanei, pentru că numai ele puteau fi imagini ale îm-

unește firea omenească pe care Și-a asumat-o cu viața dumnezeiască – „plină de podoaba dumnezeiască". Părinții Sinodului al VII-lea Ecumenic spun: „El (Dumnezeu) l-a creat din nou (pe om) nemuritor, înzestrându-l cu acest dar inalienabil. Această facere din nou a fost mai mult după asemănarea lui Dumnezeu și mai bună decât prima creație – acest dar este veșnic"[1], darul comuniunii cu frumusețea și slava dumnezeiască. Hristos, noul Adam, începutul noii făpturi – omul ceresc purtător de Duh Sfânt întru sine –, îl aduce pe om la scopul pentru care a fost creat primul Adam și de la care el s-a întors prin cădere; îl aduce la împlinirea scopului Sfintei Treimi cu el: „Să facem om după chipul și asemănarea noastră" (Fac. 1, 26). Conform acestei iconomii, omul nu trebuie să fie numai chipul lui Dumnezeu, Creatorul lui, ci trebuie să-I poarte și asemănarea. Totuși, în descrierea actului împlinit al creației, „Și Dumnezeu a făcut om, după chipul lui Dumnezeu l-a făcut pe el" (Fac. 1, 27), nu se spune nimic despre asemănare. Ea îi este dată omului ca scop, spre a o împlini prin lucrarea harului Sfântului Duh, cu libera sa participare. Liber și conștient, „întrucât expresia «după chipul» arată capacitatea minții și a libertății", omul intră în iconomia pe care o are Sfânta Treime cu el și realizează asemănarea cu Dumnezeu în virtuți (desăvârșiri)"[2], participând astfel la lucrarea creației dumnezeiești.

Prin urmare, dacă Ipostasul divin al Fiului lui Dumnezeu s-a făcut Om, în cazul nostru este invers: omul poate să devină dumnezeu, nu după fire, ci după har. Dumnezeu se pogoară făcându-se Om; omul se înalță devenind dumnezeu. Asumându-și asemănarea cu Hristos, el se face „templu al Duhului Sfânt" care este în el

---

plinirii viitoare a făgăduinței Noului Testament. Singura excepție era reprezentarea heruvimilor, făcută la porunca lui Dumnezeu (Ieș. 25, 18-22), ca ființe statornicite deja în slujirea lui Dumnezeu. Mai mult, chipurile lor erau permise numai într-un spațiu și într-o poziție care punea în evidență ascultarea lor față de Dumnezeu (păzitori ai chivotului Așezământului). În esență, această excepție a anulat interdicția pentru că i-a dat un sens pedagogic conjunctural. Se admiteau, în principiu, posibilitatea cultului icoanei, pe de o parte, și reprezentarea lumii spirituale prin intermediul artei, pe de altă parte.

[1] *Documentele Sinodului al VII-lea Ecumenic*, Doc. 6.

[2] Sf. Ioan Damaschin, *Credința ortodoxă*, Cartea a II-a, c. 12, „Despre Om", *P.G.* 94, col. 920B.

(I Cor. 6, 19), restabilește asemănarea cu Dumnezeu[1]. Firea omenească rămâne ceea ce este – fire de creatură; dar persoana omului, ipostasul lui, dobândind harul Duhului Sfânt, tocmai prin aceasta se unește cu viața dumnezeiască, schimbând astfel însăși existența firii sale de creatură. Harul Duhului Sfânt pătrunde în firea sa, se amestecă cu ea, o umple și o transfigurează. Omul crește, ca să spunem așa, întru viață veșnică, dobândind încă de aici, de pe pământ, începutul acestei vieți, începutul îndumnezeirii, care se va face pe deplin arătată în viața ce va să vină.

Revelarea acestei viitoare corporalități transfigurate ni se arată în Schimbarea la Față a Domnului nostru pe Muntele Tabor. „Și s-a schimbat la față înaintea lor și a strălucit fața Lui ca soarele, iar veșmintele Lui s-au făcut albe ca lumina" (Mat. 17, 2). Altfel spus, tot trupul Domnului S-a transfigurat, devenind, să spunem așa, o iradiere luminoasă a Dumnezeirii. „În privința caracterului Schimbării la Față, spun Părinții Sinodului al VII-lea Ecumenic, referindu-se la Sfântul Atanasie cel Mare, Cuvântul nu a dat la o parte forma umană, ci aceasta a fost iluminată de slava Sa."[2] Așadar, în Schimbarea la Față „pe Muntele Tabor, nu numai că Dumnezeirea S-a arătat oamenilor, dar și umanitatea apare în slava dumnezeiască"[3]. Omul care a dobândit harul Sfântului Duh se face părtaș la slava aceasta dumnezeiască, la această „strălucire necreată și dum-

---

[1] Aceasta este originea termenului slavon bisericesc *prepodobnîi* (literal „foarte asemănător"), utilizat cu referire la tipul sfințeniei monastice. Acest cuvânt, creat în timpul Sfinților Chiril și Metodie pentru a traduce cuvântul grecesc *ὅσιος*, indică faptul că omul a redobândit asemănarea cu Dumnezeu pe care o pierduse. Cuvântul nu are corespondențe în alte limbi. Pe de altă parte, antonimul său *nepodobnîi* (neasemănător), *nepodobnie* (neasemănare), se poate întâlni în vremuri străvechi. Platon le folosește în sens filosofic (*ἀνομοιότητος πόντον* sau *τόπον*), în dialogul *Omul politic*, pentru a exprima diferența dintre lume și ideea ei. Sfântul Atanasie cel Mare îl utilizează deja în sens creștin: „Cel ce a creat lumea, văzând-o tulburată de furtuni și în primejdie de a se scufunda în «locul neasemănării», a luat armura sufletului și i-a venit în ajutor, îndreptându-i toate greșelile." Sfântul Augustin spune în *Confesiunile* sale (VII, 10, nr. 16): „Mă văd departe de Tine, în pământul neasemănării" (Et inveni me longe esse a Te in regione dissimilitudinis).

[2] *Documentele Sinodului al VII-lea Ecumenic*, doc. 6.

[3] *Operele lui Filaret, Mitropolitul Moscovei și Kolomnei*, Cuvântul 12, Moscova, 1873, p. 99 (în lb. rusă).

nezeiască", cum o numește Sfântul Grigorie Palama[1], la lumina Taborului. Cu alte cuvinte, unindu-se cu Dumnezeirea, omul se pătrunde de lumina Sa necreată, asumându-și în felul acesta asemănarea trupului strălucitor al lui Hristos. Sfântul Simeon Noul Teolog descrie, din experiența personală, această iluminare lăuntrică, în următoarele cuvinte: „După ce sufletul i s-a făcut în întregime foc, i se transmite și trupului lumina lăuntrică pe care a dobândit-o"[2]; așa cum fierul nu devine foc, ci rămâne fier, purificându-se numai, tot așa și aici, întreaga fire umană se transfigurează, dar nimic din ea nu se distruge, nimic nu-i este luat. Dimpotrivă, fiind purificată de tot ce este străin și păcătos, se spiritualizează și se iluminează. Așadar, se poate spune că sfântul este un om mai adevărat decât păcătosul, deoarece, reasumându-și asemănarea cu Dumnezeu, el realizează scopul dintru început al existenței sale, este îmbrăcat în Frumusețea nestricăcioasă a Împărăției lui Dumnezeu, la crearea căreia participă cu viața lui. De aceea frumusețea însăși, așa cum o înțelege Biserica Ortodoxă, nu este o frumusețe a făpturii, ci o însușire a Împărăției lui Dumnezeu, unde Dumnezeu este „toate în toți"... Sfântul Dionisie Areopagitul îl numește pe Dumnezeu Frumusețe „datorită slavei pe care o revarsă în fiecare ființă, fiecăreia după măsura ei" și pentru că vede în El „cauza armoniei și veșmântul strălucitor al fiecărei creaturi, pentru că El pe toate le luminează ca lumina, revărsând frumusețe din acel izvor luminos care țâșnește din Sine Însuși"[3]. Astfel, fiecare făptură se împărtășește din Frumusețea dumnezeiască, după măsura ei, și poartă, ca să spunem așa, pecetea Creatorului ei. Însă această pecete nu este asemănarea cu Dumnezeu, ci doar o frumusețe a făpturii. Este un mijloc, nu capătul; o cale în care „cele nevăzute ale Lui se văd de la facerea lumii, înțelegându-se din făpturi, adică veșnica Lui putere și dumnezeire..." (Rom. 1, 20). Frumusețea lumii văzute nu

---

[1] *P.G.* 150, 1225A, cap. 149. Citat din Părintele Vasile Krivoșein, *Învățătura ascetică și teologică a Sfântului Grigorie Palama*, Seminarium Kondakovianum, 8, Praga, 1936 și „Eastern Churches Quarterly", oct. 1938, p. 201.

[2] *Discursurile teologice* ale Sfântului Simeon Noul Teolog, *Discursul 83*, sec. 3, Moscova, 1892, p. 385 (în lb. rusă).

[3] Sfântul Dionisie Areopagitul, *Numele divine*, cap. 4, sec. 7, *P.G.* 3, col. 701C.

stă în splendoarea trecătoare a stării sale prezente, ci în însuşi sensul existenţei sale, în transfigurarea ei viitoare pusă în ea ca posibilitate de realizare de către om. Altfel spus, frumuseţea este sfinţenie, iar strălucirea ei – participarea creaturii la Frumuseţea dumnezeiască.

În planul lucrării creatoare umane, frumuseţea este încununarea dată de Dumnezeu, pecetea asemănării chipului cu prototipul lui, a simbolului cu ceea ce reprezintă, şi anume cu Împărăţia Duhului. Frumuseţea unei icoane este frumuseţea dobândită din asemănarea cu Dumnezeu, iar valoarea ei nu constă în a fi frumoasă în sine, ca obiect frumos, ci în faptul că înfăţişează Frumuseţea.

În privinţa relaţiei reprezentării, a icoanei, cu ceea ce ea reprezintă, Părinţii Sinodului al VII-lea Ecumenic spun următoarele, evident, ca răspuns la acuzaţia de nestorianism pe care o aduceau iconoclaştii ortodocşilor: „Deşi Biserica sobornicească Îl înfăţişează pe Hristos cu chipul Său uman, nu Îi separă trupul de dumnezeirea unită cu El. Dimpotrivă, crede că trupul este îndumnezeit şi afirmă că este în unitate cu dumnezeirea, după învăţătura marelui Sfânt Grigorie Teologul şi după adevăr. Însă prin aceasta trupul Domnului nostru nu ajunge să fie neîndumnezeit. Aşa cum un pictor care face portretul unui om nu îl redă lipsit de viaţă, ci, dimpotrivă, omul rămâne viu, iar pictura se numeşte portretul lui pentru că i se aseamănă, aşa şi noi, făcând o icoană, mărturisim că trupul Domnului este îndumnezeit şi nu considerăm icoana a fi altceva decât o icoană reprezentând o asemănare a prototipului. De aceea icoana primeşte numele Domnului. Doar prin aceasta este icoana în comuniune cu El; şi din acest motiv este vrednică de cinstire şi este sfântă."[1] După cum arată aceste cuvinte, icoana este asemănarea unui prototip îndumnezeit, nu doar însufleţit, adică este o imagine (convenţională, desigur) nu a trupului stricăcios, ci a trupului transfigurat, strălucind de lumina dumnezeiască. Frumuseţea şi Slava sunt reprezentate cu mijloace materiale şi văzute cu ochi fizici în icoană. Prin urmare, tot ce aminteşte de trupul uman stricăcios este contrar înseşi naturii icoanei, pentru că „trupul şi sângele nu pot moşteni Împărăţia lui Dumnezeu; nici stricăciunea nu moşteneşte nestricăciunea" (I Cor. 15, 50), iar portretul contemporan al

[1] *Documentele Sinodului al VII-lea Ecumenic*, doc. 6.

unui sfânt nu poate fi icoană tocmai pentru că nu reflectă starea lui transfigurată, ci pe cea trupească, obișnuită. Într-adevăr, aceasta este particularitatea icoanei care o deosebește de toate formele de artă picturală.

Așadar, înfățișând Ipostasul lui Dumnezeu-Cuvântul întrupat, icoana dă mărturie despre permanența și deplinătatea Întrupării Sale. Pe de altă parte, prin icoană mărturisim că „Fiul Omului" înfățișat în ea este Dumnezeu adevărat – Adevărul revelat. Lupta omului de a ajunge la Dumnezeu, partea subiectivă, personală a credinței, se întâlnește aici cu răspunsul lui Dumnezeu dat omului, cu revelația-cunoașterea obiectivă, experiată, pe care omul o exprimă în cuvânt sau în icoană. Din acest motiv, arta liturgică nu este numai prinosul nostru adus lui Dumnezeu, ci și pogorârea lui Dumnezeu în mijlocul nostru, una dintre formele în care se realizează întâlnirea dintre Dumnezeu și om, dintre har și fire, dintre veșnicie și timp. Formele care înregistrează această interpenetrare reciprocă a divinului cu umanul ne-au fost transmise prin Tradiție și, fiind reînnoite neîncetat, sunt veșnic vii în trupul lui Hristos, Biserica. Întrucât, ca și Iisus Hristos, Dumnezeu și Om, Biserica este atât un organism uman, cât și divin, ea adună întru sine, neîmpărțite și neamestecate, două realități: realitatea istorică, pământească, și realitatea harului Duhului Sfânt care sfințește toate. Sensul artei bisericești și îndeosebi al icoanei constă tocmai în ceea ce transmite sau, mai bine zis, în faptul că dă o mărturie vizuală despre aceste două realități: realitatea lui Dumnezeu și a lumii, a harului și a firii. Icoana este realistă în două sensuri. Ca și Sfânta Scriptură, ea transmite un fapt istoric, un eveniment din Istoria sfântă sau un personaj istoric înfățișat în forma sa fizică adevărată și, iarăși ca și Sfânta Scriptură, descoperă revelația de dincolo de timp conținută într-o realitate istorică dată. Astfel, prin icoană, ca și prin Sfânta Scriptură, nu doar aflăm ceva despre Dumnezeu, ci Îl aflăm pe Dumnezeu.

Dacă transfigurarea este o iluminare a întregului om, o iluminare prin rugăciune a constituției lui spirituale și fizice în lumina necreată a harului divin, o manifestare a omului ca icoană vie a lui Dumnezeu, atunci icoana este expresia exterioară a acestei transfigurări, reprezentarea unui om plin de harul Duhului Sfânt. *Așadar,*

icoana nu este o reprezentare a Dumnezeirii, ci un semn al participării unei persoane la viața dumnezeiască. Este o mărturie a cunoașterii concrete, practice a sfințirii trupului omenesc[1].

Prin Întruparea Fiului lui Dumnezeu, omul primește nu numai posibilitatea de a reface asemănarea cu Dumnezeu cu ajutorul harului Duhului Sfânt, adică prin lucrare lăuntrică să facă o icoană a lui însuși, ci să și reveleze altora starea lui dată de har prin cuvântul-chip și prin imagini vizuale. Cu alte cuvinte, poate crea o icoană exterioară din materia care îl înconjoară, care a fost sfințită prin pogorârea lui Dumnezeu pe pământ – pe care „o arătăm prin faptă și cuvânt". Prin urmare, sfințenia este realizarea posibilităților date omului prin Întruparea dumnezeiască, exemplu pentru noi; icoana este mijlocul de a revela această împlinire, o expunere picturală a acestui exemplu. Altfel spus, icoana transmite în chip văzut realizarea formulei patristice pe care am menționat-o deja: „Dumnezeu s-a făcut Om, pentru ca omul să se îndumnezeiască." Rezultatul ei – legătura organică ce există în Biserica Ortodoxă între cinstirea icoanelor și cultul sfinților. Așa se explică și grija cu care se păstrează fiecare trăsătură exterioară a unui sfânt. Datorită acestui lucru iconografia sfinților se distinge printr-o stabilitate extraordinară. Ea se datorează nu numai dorinței de a păstra chipul sfințit prin Tradiție, ci și nevoii de a păstra o legătură vie, directă cu persoana reprezentată în icoană. De aceea, în mod necesar, icoana arată natura slujirii sfântului, fie el apostol, episcop sau martir..., și îi reproduce cu deosebită grijă trăsăturile caracteristice distinctive. La baza icoanei stă realismul iconografic, unul dintre elementele ei cele mai importante[2]. Mai mult, latura personală, individuală se indică adesea doar prin linii și nuanțe subtile, în special

[1] Prin urmare, a pune pe seama icoanei, așa cum se întâmplă adesea, acuzația de monofizism sau de tendință spre monofizism înseamnă o totală neînțelegere a esenței ei. Ceea ce se ia de obicei drept monofizism este prezența, în icoană, a unui semn al celei de a doua realități despre care am vorbit, care o deosebește de celelalte forme de artă. Însă, pe aceleași temeiuri, acuza de monofizism se putea pune și pe seama Sfintei Scripturi, pentru că nu mai puțin decât în icoană conține și ea semne ale aceleiași realități și pentru același motiv și în același sens este diferită de orice altă literatură.

[2] A privi o icoană ca pe o personificare a unei idei, virtuți etc., așa cum se întâmplă adesea (de exemplu, să luăm pe Sfânta Muceniță Paraschevi drept

atunci când persoanele înfățișate au trăsături exterioare comune. Așa se face că atunci când se grupează mai multe icoane, ele produc o impresie de uniformitate, chiar de o anumită monotonie stereotipă, celui ce nu le cunoaște. Exact aceeași impresie o produce citirea superficială a *Vieților sfinților*. Atât în icoane, cât și în viețile sfinților, primul lucru care apare nu este individualitatea, ci subordonarea ei conținutului.

Însă o imperfecțiune în asemănare nu duce la ruperea legăturii cu prototipul sau la vreo scădere în venerarea lui. Sfântul Teodor Studitul spune: „Chiar dacă nu recunoaștem într-o icoană reprezentarea unui chip identic cu prototipul lui, din cauza neiscusinței, totuși cuvintele noastre nu sunt nepotrivite. Căci venerăm o icoană nu în funcție de reușita asemănării cu prototipul, ci pentru că ea reprezintă o asemănare cu el."[1] Astfel, asemănarea se poate limita la reproducerea fidelă a caracteristicilor prototipului și, fără a-i exprima individualitatea, să fie de ajuns asemănarea, cum sunt schițele din această carte. Însă fidelitatea față de prototip se prezintă de obicei în așa fel, încât un credincios ortodox care merge la biserică să nu aibă nici o dificultate în a-i recunoaște pe sfinții cinstiți în icoane, ca să nu mai vorbim despre icoanele Mântuitorului și ale Maicii Domnului. Chiar dacă vreun sfânt nu-i este familiar, poate spune întotdeauna din ce categorie de sfinți face parte: dacă este călugăr, mucenic, episcop etc. Păstrând cu evlavie amintirea sfinților și a trăsăturilor lor caracteristice, Biserica Ortodoxă nu a acceptat niciodată pictarea icoanelor din imaginația artistului sau după vreun model viu, pentru că aceasta ar însemna o ruptură totală și conștientă cu prototipul, iar prototipul al cărui nume îl poartă icoana ar fi înlocuit arbitrar cu o altă persoană. Pentru a evita invenția și ruptura dintre chip și prototip, iconografii pictează după icoane vechi. Pentru iconarii din vechime, fețele sfinților erau tot atât de

---

personificare a morții Mântuitorului și pe Sfânta Muceniță Anastasia drept personificare a Învierii Sale și așa mai departe), ar fi o abordare foarte scolastică a problemei, lipsită de orice fundament practic. Este adevărat că se admit uneori alegorii în icoane, de exemplu personificarea râului Iordan, a pustiei, a soarelui, a lunii și așa mai departe, dar niciodată nu se întâmplă așa cu icoanele sfinților.

[1] *Al doilea Cuvânt împotrivă*, c. 3, sec. 5, *P.G.* 99, col. 421.

familiare ca și cele ale prietenilor apropiați. Pictau fie din memorie, fie, în alte cazuri, se foloseau de schițe, desene etc.[1] Când Tradiția vie a început să se piardă, spre sfârșitul secolului al XVI-lea, aceste suporturi au fost sistematizate și au apărut așa-zisele manuale personale și interpretative (*podlinniki*). Cele dintâi oferă o iconografie sistematică a sfinților și a zilelor de sărbătoare (vezi schemele reproduse aici), cu o indicare a culorilor de bază; celelalte oferă aceleași indicații ale culorilor de bază și o descriere pe scurt a trăsăturilor caracteristice ale sfinților. De atunci și până acum, aceste manuale servesc iconografilor drept ajutoare tehnice. Ele nu trebuie niciodată confundate cu canonul iconografic sau cu Sfânta Tradiție, așa cum se întâmplă uneori.

Găsim în iconografia sărbătorilor aceeași constanță și pentru același motiv. Marea majoritate a acestor icoane datează din primele secole de creștinism și își au originea chiar în locurile unde au avut loc evenimentele. Aproape toate aceste icoane, ca și sărbătorile însesi, își au originea în Siria și în Palestina. Biserica le-a acceptat ca fiind cele mai exacte din punct de vedere istoric[2], și încă se păstrează cu grijă în Biserica Ortodoxă. La fel și aici, străduindu-se mai presus de toate să evite orice fel de invenție, icoana aderă strict la Sfânta Scriptură și la Sfânta Tradiție, transmițând faptele tot atât de laconic ca și Evangheliile și reprezentând numai ceea ce relatează un anumit text sau o anumită tradiție și ceea ce este absolut necesar să fie transmis – revelația extratemporală manifestată într-un anumit eveniment concret. Ca și în Sfânta Scriptură, se admit numai acele detalii necesare și suficiente acestui scop. Unele icoane ale sărbătorilor adună într-o singură imagine mai multe momente,

[1] „Conform obiceiului stabilit în Biserica Ortodoxă […] cu mult înainte ca un sfânt să fie canonizat și sfintele lui moaște deshumate, se făceau icoane sfinților care inspirau o deosebită evlavie încă din timpul vieții lor și erau deja răspândite la generațiile cele mai apropiate lor. Se păstrau informații generale distinctive despre sfânt, ca și schițe, desene și cuvinte ale sale." (N.P. Kondakov, *Icoana rusească,* Partea I, p. 19, în lb. rusă.) Se cunosc și în Rusia cazuri în care icoanele erau pictate încă din timpul vieții sfântului, dacă nu direct după model, cel puțin din memorie, dar nu erau răspândite.

[2] „Arta creștină, scrie N.P. Kondakov, și-a alcătuit, în general, compozițiile pe o bază realistă, reproducând, fie și numai prin cadru și prin detalii, condițiile reale în care au avut loc evenimentele creștine." (*Op. cit.*, p. 22)

diferite ca timp și spațiu al acțiunii (de exemplu, Nașterea Maicii Domnului, Mironosițele la Mormânt etc.). Prin urmare, ca și dumnezeiasca Liturghie, icoana transmite semnificația sărbătorii pe cât de deplin se poate ea transmite.

Cea de-a doua realitate, prezența harului atoatesfințitor al Duhului Sfânt, sfințenia, nu poate fi descrisă cu mijloace omenești pentru că ochiul fizic nu o poate vedea. Când întâlnim sfinți în viață, trecem pe lângă ei fără să le observăm sfințenia, pentru că sfințenia nu are semne exterioare de recunoaștere. „Lumea nu-i vede pe sfinți, așa cum orbul nu vede lumina", spune Mitropolitul Filaret[1]. Dar, în timp ce rămâne nevăzută ochiului neluminat, sfințenia se face văzută ochiului duhovnicesc. Recunoscând că un om este sfânt și aducându-i cinstirea cuvenită, Biserica îi înfățișează sfințenia în icoane prin mijloace văzute, utilizând un limbaj simbolic stabilit, cum sunt aureolele și anumite forme, culori și linii. Acest simbolism indică ceea ce nu se poate reda în mod direct. Dar, prin astfel de mijloace, revelația care vine de sus, fiind exprimată material, ajunge accesibilă oricărui om și accesibilă înțelegerii și contemplării ei. Acest simbolism arată ce a dobândit omul prin strădania lui și cum a dobândit. Prin urmare, canonul iconografic, despre care am vorbit mai înainte, determină nu numai subiectul icoanei, adică ceea ce înfățișează, ci și cum trebuie înfățișat, prin ce mijloace este posibil să indicăm prezența într-un om a harului Duhului Sfânt și să revelăm altora această stare.

Am spus că icoana este o expresie exterioară a stării de transfigurare a omului, a sfințirii sale în lumina divină necreată. Atât în scrierile Sfinților Părinți, cât și în viețile sfinților ortodocși, întâlnim adesea această manifestare a luminii, un fel de strălucire lăuntrică, asemenea soarelui, venind de la fețele sfinților în momente de uimitoare înălțare și contemplare duhovnicească. Strălucirea de lumină apare în icoană ca aureolă, o reprezentare picturală exactă a manifestării reale a lumii spirituale. Dar tocmai această stare duhovnicească, desăvârșirea lăuntrică a omului, al cărei semn exterior este lumina, nu se poate transmite nici în cuvinte, nici prin imagine. De obicei, atunci când Părinții și scriitorii bisericești ajung

[1] Filaret, Mitropolitul Moscovei și Kolomnei, *Cuvântul 57, la Buna Vestire*, vol. 3 (în lb. rusă).

la descrierea momentului îndumnezeirii, ei o caracterizează ca tăcere, întrucât este cu totul de nedescris și de neexprimat. Însă efectul acestei stări asupra naturii umane, și mai ales asupra timpului, poate fi, într-o anumită măsură, descris și înfățișat. Așa cum am văzut, Sfântul Simeon Noul Teolog a recurs la imaginile focului și fierului. Un episcop rus, Ignatie Briancianinov, care a trăit în secolul al XIX-lea, îi face o descriere mai concretă: „Când rugăciunea se sfințește prin harul dumnezeiesc [...], spune el, sufletul întreg este atras spre Dumnezeu de o putere de neînțeles, răpind și trupul o dată cu el [...]. În om [...] nu numai sufletul, nu numai inima, dar și trupul se umple de mângâiere duhovnicească și de fericire – bucurie în Dumnezeul cel viu..."[1] Cu alte cuvinte, când un om ajunge la o stare în care obișnuita lui condiție de împrăștiere, „gândurile și simțirile ce vin de la firea căzută"[2], este înlocuită, cu ajutorul Duhului Sfânt, de o stare de rugăciune concentrată, întreaga ființă a omului se unește într-o înălțare totală către Dumnezeu. „Tot ce a fost în el neorânduială, spune Sfântul Dionisie Areopagitul, se face rânduială; ceea ce era fără formă dobândește formă, iar viața lui [...] se umple cu totul de lumină"[3]. În acord cu această stare a sfântului, chipul lui întreg din icoană, fața și celelalte detalii, toate își pierd aspectul sensibil al trupului stricăcios și se înduhovnicesc. Transpusă în icoană, această stare a trupului omenesc este expresia văzută a dogmei transfigurării și capătă astfel o înaltă semnificație educativă[4]. Un nas excesiv de subțire, gura mică și ochii mari – toate acestea sunt metode convenționale de transmitere a stării sfântului, ale cărui simțuri s-au „rafinat", cum se spunea în vechime. Organele de simț, ca și alte amănunte cum ar fi ridurile, părul etc., toate se subordonează armoniei generale a chipului și, împreună cu întregul trup al sfântului, se unesc într-o unică, totală înălțare către Dumnezeu și sunt aduse la o ordine supremă; în Împărăția Duhului Sfânt nu este nici o neorânduială „pentru că Dumnezeu

[1] Episcopul Ignatie Briancianinov, *Experiențe ascetice*, vol. 2, Editura Sophia, București, 2000.

[2] *Ibidem*.

[3] *Ierarhia bisericească*, cap. 2, III, sec. 8, *P.G.* 3, col. 437.

[4] Vezi, de exemplu, chipul Sfântului Apostol Pavel (Pl. 41), al Sfântului Mucenic Gheorghe (Pl. 11) și al altora.

este Dumnezeul rânduielii și al păcii"[1]. Neorânduiala este a omului căzut, consecința căderii. Aceasta nu înseamnă că trupul încetează să mai fie ceea ce este; nu numai că rămâne trup, dar, așa cum am spus mai înainte, păstrează toate particularitățile persoanei respective. Dar ele apar în icoană într-o manieră care nu descrie înfățișarea pământească a omului, așa cum face portretul, ci chipul lui veșnic, îndumnezeit[2].

Dacă limbajul icoanelor ne-a devenit străin și ni se pare „naiv" și „primitiv", nu este din cauză că icoana a fost depășită sau că și-a pierdut puterea și semnificația ei vitală, ci că „oamenii au pierdut [...] chiar și cunoașterea faptului că trupul omenesc poate primi mângâierea Duhului"[3].

Metoda de mai sus nu se limitează la a reda simbolic, prin intermediul imaginii, starea transfigurată a omului; ea are o clară semnificație creatoare și educativă. Ni se adresează, ne călăuzește și ne învață cum să ne comportăm în rugăciunea și în comuniunea noastră cu Dumnezeu. Ne învață că simțurile nu trebuie să fie împrăștiate și distrase în timpul rugăciunii de manifestări ale lumii exterioare. Găsim o frumoasă ilustrare verbală a acestei metode a iconografiei în *Filocalie,* în cuvintele Sfântului Antonie cel Mare: „Acest Duh, spune el, unindu-se cu mintea [...], ne învață să ne înfrânăm trupul în întregime, de la cap până la picioare: ochii să vadă curăția; urechile să asculte în liniște, să nu se desfăteze în defăimare, în bârfă și în vorbire de rău; limba să grăiască numai ce e bun [...]; mâinile să se miște mai ales pentru a se ridica în rugăciune și pentru binefaceri [...]; stomacul să primească hrană și băutură atât cât îi este necesar [...]; picioarele să meargă în calea dreptății și

---

[1] Sfântul Simeon Noul Teolog, *op. cit., Discursul 15,* par. 2, p. 143 (în lb. rusă).

[2] Ca exemplu de reflectare a înfățișării pământești a unui sfânt în icoană, să citäm următorul caz: la deshumarea rămășițelor trupului Sfântului Nichita, arhiepiscop al Novgorodului, în anul 1558, care s-au descoperit nestricăcioase, s-a făcut un portret postum al chipului său și s-a trimis autorităților bisericești cu următoarea scrisoare: „Prea Sfinția Voastră, cu mila acestui sfânt, v-am trimis un chip pe hârtie a Sfântului Nichita, Episcop [...] și vă rugăm, Prea Sfinția Voastră, porunciți să se zugrăvească o icoană – un chip al sfântului, după acest izvod." (N.P. Kondakov, *Icoana rusească,* III, partea I, p. 19).

[3] Episcopul Ignatie Briancianinov, *op. cit.*

să urmeze voii lui Dumnezeu [...]. În felul acesta trupul întreg se obișnuiește cu binele și se schimbă, supunându-se Duhului Sfânt, astfel că, în cele din urmă, începe să dobândească, într-o anumită măsură, calitățile trupului duhovnicesc așa cum le va primi la învierea drepților."[1] Prin urmare, icoana nu se rupe de lume, nu se închide în ea însăși. Ea se adresează, evident, lumii, căci sfinții sunt de regulă reprezentați cu fața în întregime sau trei sferturi întoarsă spre adunare. Foarte rar apar în profil, nici chiar în compozițiile complexe, în care mișcarea lor generală converge spre punctul central al compoziției și al semnificației ei. Într-un anumit sens, profilul rupe comuniunea, este deja începutul absenței. De aceea, acest lucru se permite numai în cazul persoanelor care încă nu au dobândit sfințenia. (Vezi, de exemplu, păstorii sau magii din icoana Nașterii Domnului.)

Icoana nu se străduiește niciodată să stârnească emoțiile credinciosului. Rolul ei nu este acela de a provoca emoții naturale umane, ci de a îndrepta orice emoție, ca și rațiunea și toate celelalte facultăți ale firii umane, pe calea transfigurării. După cum spuneam mai înainte, sfințirea în har nu elimină nici una dintre însușirile acestei firi, așa cum focul nu schimbă proprietățile fierului. În același fel icoana, înfățișând trupul unui om cu toate particularitățile lui, nu exclude nimic din ceea ce este omenesc: nu exclude nici elementul psihologic sau lumesc. Transmite și sentimentele persoanei (tulburarea Maicii Domnului la Buna Vestire, consternarea Apostolilor la Schimbarea la Față etc.), cunoștințele, creativitatea artistică (vezi, de exemplu, descrierea icoanei Nașterii) și ocupația socială specifică, fie ea eclezială (demnitar bisericesc, călugăr) sau temporală (prinț, războinic, doctor...), pe care sfântul a transformat-o în nevoință duhovnicească. Dar, ca și în Sfintele Scripturi, întreaga încărcătură de gânduri, sentimente și cunoștințe umane se reprezintă în icoană la întâlnirea cu lumea Harului dumnezeiesc, iar, în această întâlnire, tot ce nu este curat se arde ca într-un foc. Aici orice manifestare a firii umane capătă sens, se luminează, își află adevăratul loc și adevărata semnificație. Așadar, în icoană capătă va-

---

[1] *Filocalia*, trad. rusească, 1877, vol. I, p. 21 și *Early Fathers from the Philokalia*, Londra, 1954, p. 41.

loare deplină toate sentimentele, gândurile și acțiunile umane, trupul însuși.

Prin urmare, icoana este și cale, și mijloc; este ea însăși rugăciune. De aici, caracterul ei hieratic, maiestuoasa ei simplitate și liniște a mișcării; de aici, ritmul liniilor ei, ritmul și voioșia culorilor care se nasc din perfecțiunea armoniei lăuntrice[1]. Transfigurarea unui om se răsfrânge peste tot în jur, pentru că una dintre însușirile sfințeniei este sfințirea întregii lumi cu care sfântul intră în legătură. Sfințenia nu are numai o semnificație personală, ci și general-umană și cosmică. De aceea întreaga lume văzută reprezentată în icoană se schimbă, devine imaginea unității viitoare a întregii creații – Împărăția Duhului Sfânt. În acest fel, tot ceea ce se descrie în icoană nu reflectă neorânduiala lumii noastre păcătoase, ci ordinea dumnezeiască, pacea, o lume care nu se conduce după o logică pământească, nici după o moralitate omenească, ci prin Harul divin. Este noua ordine din noua creație. De aceea cele ce se văd în icoană sunt atât de diferite de ceea ce vedem în viața obișnuită. Lumina dumnezeiască pătrunde în toate, astfel că nu există într-o parte sau în alta vreo sursă de lumină care să ilumineze; obiectele nu aruncă umbre, pentru că în Împărăția lui Dumnezeu nu există umbră. Toate se scaldă în lumină; în limbajul lor tehnic iconografii numesc fondul icoanei „lumină". Oamenii nu gesticulează; mișcările lor nu sunt dezordonate, nici întâmplătoare. Ei oficiază și fiecare mișcare a lor are caracter liturgic, sacramental. Începând cu îmbrăcămintea

---

[1] Deși icoana este mai mult decât orice un limbaj al culorilor, care sunt tot atât de simbolice ca și forma și liniile, nu ne apropiem acum de simbolismul lor și foarte puțin ne vom ocupa de el în prezentările icoanelor individuale, deoarece, cu excepția câtorva culori fundamentale, sensul lor s-a pierdut aproape cu totul, de-a lungul secolelor. Prin urmare, există pericolul interpretărilor arbitrare individuale, care duc într-un tărâm al presupunerilor, uneori foarte atrăgător, dar lipsit de autenticitate și de aceea nu totdeauna, sau poate niciodată, convingător, cu toate că E. Trubetskoy a reușit să formuleze anumite principii generale. (Vezi: *Icons: Theology in Color*, St. Vladimir's Seminary Press, 1975, ediție revizuită, 1983.) Pornind de la principiul general al simbolismului ortodox, trebuie să spunem că nu putem da semnificație simbolică oricărei nuanțe, nici în iconografie, oricărui detaliu și oricărei linii a desenului. În ambele cazuri, simbolismul apare doar în elementele fundamentale: în culorile principale și în liniile generale.

sfântului, toate își pierd caracterul ocazional obișnuit: oamenii, peisajul, arhitectura, animalele. Împreună cu figura sfântului, toate sunt guvernate de o singură lege ritmică, toate se centrează pe conținutul duhovnicesc și se comportă ca un întreg armonios: Pământul, regnul vegetal și cel animal nu sunt descrise cu scopul de a-l apropia pe privitor de ceea ce vedem în realitatea înconjurătoare, ci de a face ca însăși natura să participe la transfigurarea omului și, în consecință, să o lege de existență. Așa cum întreaga creație a căzut prin căderea omului, tot așa ea se sfințește prin sfințirea lui. De aceea nu poate exista o icoană a făpturilor fără om.

În icoană, arhitectura are rolul ei special. În timp ce servește, ca și peisajul, pentru a indica faptul că evenimentul descris se leagă într-adevăr istoric de un anumit spațiu, niciodată nu închide acest eveniment înlăuntru, ci îi servește doar ca fundal, pentru că, în acord cu însuși sensul icoanei, acțiunea nu se închide, nici nu se limitează la un anumit loc, așa cum, manifestându-se în timp, nu se limitează la acel moment. Așadar, o scenă care se petrece înlăuntrul unei clădiri este întotdeauna înfățișată având clădirea drept fundal. De-abia în secolul al XVII-lea iconografii, sub influența Apusului, au început să descrie evenimente în interior. Elementele arhitecturale se leagă de figura umană prin sensul general și prin compoziție, dar foarte adesea nu există nici o legătură logică între ele (vezi, de exemplu, Pl. 50, Sfântul Macarie de la Unja și Pl. 43, Sfântul Evanghelist Luca). Dacă vom compara într-o icoană maniera de reprezentare a unei figuri umane cu felul în care se redă o clădire, vom constata o mare diferență. Cu rare excepții, figura umană este întotdeauna corect construită – toate sunt la locul lor. Același lucru este valabil și pentru îmbrăcăminte: detaliile, faldurile veșmintelor etc. sunt perfect logice. Dar arhitectura, atât în formă, cât și în așezare, este adesea contrară logicii umane, iar în detalii accentuat ilogică. Ușile și ferestrele apar în locuri nepotrivite, dimensiunile lor nu corespund rolului lor funcțional etc. (vezi un exemplu caracteristic în icoana Bunei Vestiri, Pl. 61, unde piciorul unei structuri de neînțeles atârnă deasupra unei deschizături în tavan, la fel de ilogice). Sensul acestui fenomen este acela că arhitectura este singurul element din icoană cu ajutorul căruia se poate arăta clar că acțiunea care se petrece sub ochii noștri se află în afara legilor logicii ome-

nești, în afara legilor existenței pământești. Trebuie remarcat faptul că acest caracter ilogic al arhitecturii a existat în icoanele rusești până la debutul perioadei decadente, adică până în momentul în care, la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea, a început să se piardă înțelegerea limbajului iconografic. De atunci înainte, arhitectura a devenit logică și de aici a luat naștere o abundență fantastică de forme arhitecturale complet logice.

Este clar, din cele ce am spus, că rolul icoanei nu include în nici un caz crearea unei iluzii a subiectului sau a evenimentului descris, pentru că, în acord cu însăși definiția ei, reprezentarea (adică icoana) se opune iluziei. Atunci când o privim, nu numai că știm, dar și vedem că nu stăm în fața persoanei sau a evenimentului, ci în fața imaginii lui, adică în fața unui obiect care, prin natura lui, se diferențiază fundamental de prototip. Acest lucru exclude orice încercare de a crea iluzia spațiului sau a volumului real. În icoană, spațiul și volumul se limitează la suprafața suportului și nu trebuie să creeze impresia artificială de a-l depăși. Cu toate acestea, nu este artă bidimensională, în sensul că arta răsăriteană ar fi bidimensională. Ideea picturală a volumului a existat întotdeauna în icoană, în tratarea figurilor, a fețelor, a veșmintelor, a clădirilor etc. Compoziția unei icoane este întotdeauna spațială și are o adâncime clară. Ea exprimă trei dimensiuni, dar aceste dimensiuni nu depășesc niciodată suprafața suportului. Orice depășire a acestui plan, oricât de parțială, afectează sensul icoanei. Păstrarea realității planului este bine susținută de așa-numita perspectivă inversă, al cărei punct de fugă nu se află în adâncimea imaginii, ci în fața imaginii, ca să spunem așa, chiar în omul care o contemplă[1]. Omul stă parcă la începutul drumului care nu converge într-un oarecare punct din adâncime, ci i se desfășoară dinainte în toată imensitatea lui. Perspectiva inversă nu atrage privirea înlăuntru; dimpotrivă, o ține pe

---

[1] Părerea că vechii iconografi nu cunoșteau perspectiva directă și de aceea o foloseau pe cea inversă nu are nici o bază și însăși icoana o respinge. Dacă privim cu atenție icoana Sfintei Treimi a lui Rubliov, de exemplu, Pl. 70, vedem că în ea sunt folosite ambele perspective: și directă, și inversă. Astfel, liniile de fugă ale mesei și clădirii sunt reprezentate în perspectivă directă, iar perspectivele nu sunt rare în vechile icoane; însă întotdeauna se preferă perspectiva inversă.

loc, excluzând posibilitatea de a pătrunde și de a intra în adâncimea icoanei; concentrează atenția asupra icoanei înseși.

Simbolismul iconografic pe care l-am descris dă naștere, firesc, întrebării: pe ce temei afirmăm noi că simbolurile utilizate pentru a descrie starea de transfigurare a omului reușesc să o redea într-adevăr și nu ne conduc spre o lume inventată, fantastică ? Putem răspunde acestei întrebări cu cuvintele Apostolului Pavel: avem „împrejurul nostru atâta nor de mărturii" (Evr. 12, 1). Și, într-adevăr, dacă în iconografia sfinților și a evenimentelor Sfintei Scripturi Biserica a preluat versiunile care exprimă deplin și cel mai exact realitatea istorică, realitatea Împărăției Duhului Sfânt ni se comunică prin oameni care au dobândit începutul cunoașterii acestei Împărății încă de aici, în condițiile vieții noastre pământești. Așa cum unii mari duhovnici ne-au descris prin cuvânt Împărăția lui Dumnezeu, care era înlăuntrul lor (Lc. 17, 21), tot așa ne-au lăsat și alții descrieri ale ei, dar în imagini, în limbajul simbolurilor artistice; iar mărturia lor este tot atât de autentică. Este aceeași teologie revelată, doar că în loc să fie în cuvinte este în imagini. Un fel de desen după natură prin intermediul simbolurilor, așa cum sunt descrierile prin cuvânt ale Sfinților Părinți. „Pentru că noi vorbim din ceea ce am contemplat, mărturisește Sfântul Simeon Noul Teolog, ceea ce am spus ar trebui, prin urmare, numit consemnare a celor contemplate mai degrabă decât idee (*νόημα*)."[1] Imaginea sfântă, la fel ca și Sfânta Scriptură, nu transmite idei și noțiuni omenești de adevăr, ci adevărul însuși – revelația dumnezeiască. Nici realitatea istorică, nici cea duhovnicească nu admit invenția. De aceea, așa cum am mai spus, arta Bisericii este realistă în cel mai strict sens al cuvântului, atât în iconografia, cât și în simbolismul ei. În adevărata artă bisericească nu există nici o idealizare, așa cum nu există nici în Sfânta Scriptură, nici în Liturghie. Nici nu poate exista, pentru că idealizarea introduce un element subiectiv, limitativ și astfel, într-o măsură mai mare sau mai mică, mutilează sau distorsionează inevitabil adevărul. Opinia curentă că arta bisericească și în special icoana sunt idealiste, că icoana redă o anumită idee înaltă, este o pură eroare. Această opinie se bazează pe faptul că realismul artei bisericești este diferit de ceea ce se înțelege de regulă prin acest cuvânt. De fapt este toc-

[1] *Op. cit.*, *Discursul 63*, par. 3, p. 115 (în lb. rusă).

mai invers: de îndată ce într-o imagine apare idealizarea, ea încetează să mai fie icoană. Lucru de la sine înțeles, pentru că omul nu poate să se descrie decât pe el însuși. Nimeni nu poate descrie de la sine viața dumnezeiască. „Cine poate vorbi de la sine despre ceva ce n-a văzut încă ?... Cum să fie posibil să vorbești și să afirmi ceva despre Dumnezeu, despre lucrurile dumnezeiești și despre sfinții lui Dumnezeu, adică cum poate spune cineva ce fel de comuniune cu Dumnezeu li s-a dat acestor sfinți și ce cunoaștere a lui Dumnezeu se află în ei și mișcă în inima lor realități inexprimabile – cum să poată exprima ceva din toate acestea un om care n-a ajuns deja el însuși să fie luminat cu lumina cunoștinței ?"[1] Prin urmare, icoana nu se poate inventa. Numai cei ce cunosc din proprie experiență starea pe care o înfățișează pot crea imagini corespunzătoare ei, care sunt cu adevărat „revelație și mărturie a lucrurilor ascunse"[2], altfel spus, mărturie a participării omului la viața lumii transfigurate pe care o contemplă, așa cum Moise a creat imaginile lucrurilor pe care le-a văzut și a făcut heruvimi așa cum i-a văzut[3], adică după modelul contemplat în munte (Ieș. 25, 9). Numai o astfel de icoană poate fi autentică și convingătoare și în felul acesta ne poate arăta calea și ne poate călăuzi spre Dumnezeu. Nici o fantezie artistică, nici o perfecțiune a tehnicii, nici un talent artistic nu poate înlocui cunoștința reală, dobândită prin „vedere și contemplare"[4].

Ar fi, bineînțeles, greșit să tragem concluzia că numai sfinții pot picta icoane. Biserica nu este alcătuită numai din sfinți. Toți membrii ei care duc o viață sacramentală au dreptul și datoria de a merge pe urma lor. De aceea, orice iconar ortodox care viețuiește după Tradiție poate crea icoane adevărate. Însă izvorul inepuizabil din care se hrănește arta bisericească este Însuși Duhul Sfânt Care lucrează prin Biserică, prin oamenii iluminați de harul dumnezeiesc, oameni care au ajuns la o cunoaștere directă a lui Dumnezeu și la comuniune cu El și pe care, pentru aceasta, Biserica i-a cinstit ca

---

[1] Sfântul Simeon Noul Teolog, *op. cit.*, p. 116.

[2] Sfântul Ioan Damaschin, *Al treilea Cuvânt în apărarea sfintelor icoane*, cap. 17, *P.G.* 96, col. 1337B.

[3] Sfântul Patriarh Tarasie, *Documentele Sinodului al VII-lea Ecumenic*, Doc. 4, Mansi, Col. Conc. XIII, col. 5-7.

[4] Sfântul Simeon Noul Teolog, *op. cit.*, p. 115.

sfinți iconari. Așadar, rolul Tradiției nu se limitează doar la transmiterea faptului real al existenței unei icoane. Pe de o parte, ea transmite imaginea unui eveniment din Istoria Sfântă sau a unui sfânt cinstit de Biserică, drept amintire a evenimentului sau a sfântului. Pe de altă parte, ea este un izvor nesecat și continuu de cunoaștere transmisă Bisericii de Duhul Sfânt. De aceea Biserica a subliniat în mod repetat necesitatea de a urma Tradiția, fie prin hotărârile sinoadelor, fie prin glasul Părinților ei, și a hotărât ca icoanele să fie pictate „așa cum le-au pictat vechii sfinți iconari". „Reprezentați în culori, după Tradiție, spune Sfântul Simeon al Tesalonicului, aceasta este pictura adevărată, ca și ceea ce stă scris în cărți, iar harul lui Dumnezeu rămâne în ea, pentru că ce este descris e sfânt."[1]

Din acest motiv crearea unei icoane aparține unei categorii fundamental diferite de cea înțeleasă de regulă prin acest cuvânt. Ea are caracterul creației sobornicești (*sobornîi*), nu personale. Iconarul nu-și transmite propria „idee" (*νόημα*), ci „o descriere a ceea ce este contemplat", adică cunoștință reală, ceva văzut, dacă nu de el însuși, de un martor demn de încredere. Experiența acestui martor, care a primit și a transmis revelația, se îmbogățește cu experiența tuturor celor care au primit-o după el. În felul acesta, unicitatea adevărului revelat se unește cu experiența personală multiformă a celor care o primesc. Ca să primească și să transmită mărturia, iconarul nu numai că trebuie să creadă că este adevărată, dar trebuie să se și facă părtaș la viața pe care a trăit-o martorul revelației, trebuie să meargă pe aceeași cale, adică să fie membru al trupului Bisericii. Numai atunci poate transmite conștient și exact mărturia primită. De aici, necesitatea participării continue la viața sacramentală a Bisericii, de aici și cerințele morale pe care Biserica le impune iconarilor. Pentru un pictor de icoane, creația este calea ascezei și a rugăciunii, adică o viață monastică în esență. Deși frumusețea și conținutul unei icoane sunt percepute subiectiv de fiecare privitor după capacitățile sale, ele sunt exprimate obiectiv de iconar prin depășirea conștientă a propriului „eu" și înjugarea lui la adevărul revelat – autoritatea Tradiției. Obișnuitele cuvinte: „Eu văd așa", „Eu o înțeleg așa" se exclud cu totul în acest caz. Iconarul nu lucrează pentru sine, nu pentru gloria sa, ci pentru slava lui Dumnezeu. De aceea,

---

[1] *Dialog împotriva ereziilor*, c. 23, *P.G.* 155, col. 113D.

icoana nu se semnează niciodată. Libertatea unui iconar nu constă în exprimarea nestingherită a personalității sale, a eului său[1], ci în „eliberarea lui de toată patima și plăcerea lumii și a trupului"[2]. Este libertatea spirituală de care vorbește Apostolul Pavel: „Unde este Duhul Domnului, acolo este libertate" (II Cor. 3, 17). Principiul călăuzitor al acestei căi este canonul iconografic pomenit mai sus. El nu reprezintă o sumă totală a regulamentelor exterioare care restricționează creativitatea artistului, ci o necesitate interioară conștient acceptată ca regulă constructivă, ca unul dintre aspectele Tradiției Bisericii, paralele cu tradițiile liturgice, ascetice și altele. Altfel spus, canonul este forma pe care Biserica o imprimă înjugării voinței umane la voia lui Dumnezeu, forma unirii lor, iar această formă, de fapt, dă personalității posibilitatea de a nu fi sclava propriei naturi, ci de a o birui, de a o supune, de a fi „stăpân pe propriile acțiuni și

[1] Pe acest plan, arta creatoare a unui iconar este diametral opusă creațiilor apusene sau artei religioase de tip apusean, unde libertatea este înțeleasă ca o expresie cu totul nestingherită a personalității artistului, a „eului" său, și unde emoțiile individuale, părerile, înțelegerea și experiența uneia sau alteia dintre personalitățile umane sunt puse mai presus de mărturisirea adevărului obiectiv al revelației divine. Fără Taina mărturisirii, care purifică prin pocăință, întreaga operă de creație a pictorului devine, ca să spunem așa, o spovedanie publică. Fără pocăință, această spovedanie publică nu îl purifică, nici nu îl eliberează pe artist, ci îl contaminează pe privitor cu tot ce are în el. Aici „libertatea" artistului se manifestă cu prețul libertății privitorului căruia i se impune percepția personală a artistului, ecranându-l și îndepărtându-l de realitatea Bisericii. Un artist care urmează conștient sau inconștient o asemenea cale este sclavul propriilor simțuri și emoții, și astfel imaginea pe care o creează își pierde inevitabil conținutul și semnificația liturgică. Mai mult, o abordare individualistă a artei în Biserică îi distruge unitatea, o sfâșie, îi privează pe artiști de legătura dintre ei și de legătura lor cu Biserica. Cu alte cuvinte, principiul sobornicității este înlocuit de cultul individualității, al exclusivismului, al originalității, o manifestare extremă care se poate vedea, de exemplu, în Biserica romano-catolică din Assy (Franța), de curând pictată. În sensul acesta, exemplul Bernadettei de Lourdes este foarte semnificativ: „Atunci când i s-a arătat un album cu icoane ale Sfintei Fecioare, ea le-a respins cu groază pe cele renascentiste: le-a tolerat pe cele ale lui Fra Angelico; dar s-a oprit cu plăcere asupra unor reprezentări în mozaic și frescă hieratice, vechi, austere" (Pr. C.C. Martindale, S.J., *What the Saints looked like*, Catholic Truth Society, B. 397, p. 4).

[2] Sf. Simeon Noul Teolog, *Discursul 87*, *op. cit.*, p. 456.

liber"[1] sau, cum spune Apostolul Pavel, „Toate îmi sunt îngăduite, dar nu mă voi lăsa biruit de ceva" (I Cor. 6, 12). Această cale oferă maximum de libertate artei creatoare a omului, iar izvorul care o hrănește este harul Duhului Sfânt. De aceea, numai arta Bisericii este participare directă la lucrarea dumnezeiască, o activitate pe deplin liturgică și, prin urmare, cea mai liberă.

Arta are calitate liturgică pe măsura libertății duhovnicești a artistului. O icoană poate fi perfectă din punct de vedere tehnic, dar de un foarte scăzut nivel duhovnicesc; și invers, există icoane pictate grosolan și primitiv, care se află la un foarte înalt nivel duhovnicesc.

Misiunea unui iconar se aseamănă mult cu misiunea unui preot slujitor. Teodosie Sihastrul face o paralelă clară între ele. El spune: „Slujirea dumnezeiască a reprezentărilor iconografice își trage originea de la Sfinții Apostoli. Preotul și iconarul trebuie să fie ori feciorelnici, ori căsătoriți și să trăiască după lege; pentru că preotul, slujind în cuvinte dumnezeiești, pregătește Trupul din care noi ne împărtășim pentru iertarea păcatelor; în timp ce artistul, în loc să utilizeze cuvinte, desenează și dă chip unui trup și îi dă viață, iar noi venerăm icoanele pentru prototipurile lor."[2] Așa cum preotul nu poate modifica textele liturgice după bunul plac, nici nu poate pune în citirea lor stări emoționale ca să transmită credincioșilor starea sau percepția personală, tot așa și iconarul trebuie să se conformeze imaginii consacrate de Biserică, fără să introducă vreun conținut personal sau emoțional, ci să-i pună pe toți cei care se roagă în fața uneia și aceleiași realități, lăsând pe fiecare liber să reacționeze după măsura posibilităților lui și după caracterul și nevoile lui, după situațiile personale și așa mai departe. Mai mult, așa cum un preot slujește cu darurile și cu particularitățile lui naturale, tot așa iconarul transmite o imagine după caracterul, darurile și îndemânarea lui tehnică.

Prin urmare, iconarul nu copiază. Este departe de a fi impersonal, pentru că respectarea Tradiției nu stânjenește niciodată pute-

---

[1] Sf. Ioan Damaschin, *Credința ortodoxă*, Cartea a II-a, cap. 27, *P.G.* 94, col. 960D.

[2] *Manualul iconografic al lui Bolșakov*, editat de A.I. Uspensky, Moscova, 1903, p. 3 (în lb. rusă).

rea lui creatoare, căci individualitatea se exprimă atât în compoziție, cât și în linie și culoare. Dar latura personală este aici mult mai subtilă decât în alte forme de artă și scapă foarte adesea unei observații superficiale. S-a observat de mult absența unor icoane identice. Într-adevăr, printre icoanele cu același subiect, nu găsim niciodată două icoane absolut identice, deși uneori sunt foarte asemănătoare (cu excepția cazurilor de copiere deliberată în vremurile mai noi). Icoanele nu se copiază, ci se pictează după model, ceea ce înseamnă transpunere creativă liberă.

*

Pornind de la înțelesul și conținutul icoanei, Părinții Sinodului al VII-lea Ecumenic au confirmat faptul că starea de sfințenie a unui om se poate exprima cu mijloacele materiei sfințite prin Întruparea lui Dumnezeu și au hotărât ca icoanele să fie în orice loc la închinare, la fel ca și chipul Sfintei și de viață dătătoarei Cruci, „în sfintele biserici ale lui Dumnezeu, pe vasele sfinte și pe veșmintele bisericești, pe pereți și pe lemn, în case și pe drumuri"[1]. Această hotărâre a Sfântului Sinod arată că, în conștiința Bisericii, rolul icoanei transmis prin Tradiție nu se limitează la păstrarea memoriei trecutului sfânt. Rolul ei, atât în Biserică, cât și în lume, nu este conservator, ci dinamic, creator. Icoana este considerată unul dintre mijloacele prin care se poate și este necesar ca omul să lupte să-și împlinească rostul pe care întreaga omenire îl are: de a realiza asemănarea cu prototipul, de a întrupa în viață ceea ce Dumnezeul-Om a arătat și a transmis. Având această semnificație, icoanele sunt așezate pretutindeni ca revelație a sfințeniei viitoare a lumii, a transfigurării ei viitoare, ca model al realizării ei și, în sfârșit, ca împărtășire de har și ca prezență în această lume a obiectelor sfinte care sfințesc. „Căci sfinții au fost plini de Duhul Sfânt încă din timpul vieții. Și după moartea lor harul Duhului Sfânt locuiește nesecat în sufletele și în trupurile lor așezate în morminte, în înfățișarea și în sfintele lor icoane."[2]

---

[1] Hotărârea Sinodului al VII-lea Ecumenic.

[2] Sfântul Ioan Damaschin, *Primul Cuvânt în apărarea sfintelor icoane*, par. 19, *P.G.* 94, col. 1249CD.

Astfel, în secolul al XIV-lea, ca replică la doctrina scolastică lansată în controversa asupra luminii Taborului, când Biserica a fost pusă în situația de a stabili sub forma unei definiții dogmatice învățătura ei despre îndumnezeirea omului, Biserica începuse deja să învețe despre lucrarea energiei divine în om, despre iluminarea lui prin har, despre transfigurarea lui nu numai prin fapte, prin experiența spirituală a sfinților ei, ci și prin imagini, în limbajul artei. Acest limbaj de două ori realist al artei bisericești, care a apărut la începutul erei creștine, și-a primit confirmarea dogmatică pe baza dogmei Întrupării Celei de a doua Persoane a Sfintei Treimi („Dumnezeu S-a făcut om"), în prima perioadă a istoriei creștine, care a culminat cu triumful Ortodoxiei. În cea de-a doua perioadă, în decursul a șase secole ce au urmat iconoclasmului, când problema centrală era aceea a Duhului Sfânt, problemă legată de apărarea celui de-al doilea aspect al aceleiași dogme („că omul se poate face dumnezeu"), limbajul pictural al Bisericii s-a desăvârșit și a devenit și mai exact. Acum s-a realizat deplina formare a limbajului iconografic, care a devenit clasic și care corespunde întru totul conținutului icoanei. Aceasta a fost perioada de înflorire a artei bisericești în diferite țări ortodoxe: în Grecia, în Balcani, în Rusia, în Georgia și în alte părți. Însă așa cum sfințenia, a cărei reflectare este icoana, se manifestă diferit la diverse popoare și epoci și corespunde particularităților lor, tot așa fiecare națiune și fiecare epocă, transmițând în imagini același adevăr, creează totodată tipuri diferite de icoane, uneori foarte asemănătoare, dar adesea foarte diferite unele de altele. Nu există aici nici o contradicție, pentru că o unică revelație se manifestă sub diferite aspecte, după necesitățile fiecărei epoci și ale fiecărui popor. Astfel, caracterul hieratic sever al icoanelor bizantine nu se opune delicateței și căldurii icoanelor rusești, pentru că Dumnezeu nu este numai atotputernicul și asprul Judecător, ci și Mântuitorul lumii, Care S-a jertfit pentru păcatele oamenilor. Ca și în epoca primară, și mai târziu, icoana nu s-a limitat la exprimarea aspectului dogmatic, spiritual, adică a vieții lăuntrice a Bisericii. Prin oamenii care o creează, ea are o legătură vie cu lumea exterioară, descoperind trăsăturile spirituale ale fiecărei națiuni, caracterul și istoria ei, răspunzând la toate problemele complexe ale vremii și locului prin mijloace și metode corespunzătoare fiecărei epoci și fiecărui popor. Dar oricât de puternic

ar fi înfățișate trăsăturile ce leagă icoana de lumea din afară, ele sunt doar particularități exterioare, și nu esența icoanei care este, mai presus de orice, expresia dogmei creștine.

În funcție de capacitatea de exprimare a unui om sau a unui întreg popor și, de asemenea, după măsura în care revelația este experiată, ea se transmite prin imagini mai mult sau mai puțin desăvârșite. Aceste două condiții stau atât la baza asemănărilor, cât și a diferențelor care există între icoanele diverselor popoare și epoci. Măsura în care darul de exprimare se subordonează revelației pe care o exprimă determină nivelul spiritual și puritatea imaginii. În acest sens, exemplul cel mai caracteristic este al Bizanțului și al Rusiei, cele două țări unde arta bisericească a atins cel mai înalt nivel al expresiei. Arta Bizanțului, ascetică și riguroasă, solemnă și rafinată, nu atinge întotdeauna înălțimea spirituală și puritatea caracteristice nivelului general al iconografiei rusești. A crescut și s-a format în vremuri de luptă, iar această luptă și-a lăsat amprenta asupra ei. Bizanțul este rodul culturii lumii antice, a cărei moștenire bogată și variată a fost chemat să o îmbisericească. Darul înnăscut al gândirii și cuvântului profund și subtil i-a permis îmbisericirea tuturor lucrurilor ce țin de exprimarea verbală a Bisericii. Bizanțul a dat mari teologi; a avut un rol important în lupta dogmatică a Bisericii și, mai ales, rolul decisiv în lupta pentru icoană. Și totuși, în icoană, în ciuda nivelului înalt al expresiei artistice, mai rămân încă, adesea, urme ale moștenirii antice pe care nu le-a depășit, care se fac mai mult sau mai puțin simțite sub diferite aspecte ce se reflectă asupra purității duhovnicești a icoanei[1]. Chiar și capodoperele epocii clasice ale acelei arte, cum sunt mozaicurile

[1] În general, dezvoltarea artei bisericești în Bizanț a fost „legată de o întreagă serie de crize de lungă durată – renașteri ale artei clasice antice... Astfel de recrudescențe ale artei antice au fost foarte puternice în secolul al IV-lea, când creștinismul triumfător a adoptat aproape *in toto* registrul pictural al antichității. Întoarceri analoage la arta clasică erau fenomene sporadice în Bizanț" (V. Lazarev, *Istoria picturii bizantine,* vol. I, p. 39, în lb. rusă). În esență, aceste recrudescențe ale artei clasice antice nu erau decât niște ecouri, în domeniul artei creștine, ale procesului general de îmbisericire a toate, proces care a influențat fiecare aspect al concepției lumii despre antichitate. În acest proces de încreștinare, au intrat în Biserică multe elemente care nu îi aparțineau și nu puteau fi asimilate, dar care și-au lăsat amprenta

secolului al XII-lea din Sfânta Sofia de la Constantinopol, nu sunt întru totul lipsite de o încărcătură senzuală. Se simte că în ele nu s-a ajuns încă la o pace desăvârșită a sufletului și a trupului[1]. Iar mozaicurile secolului al IX-lea din aceeași Sfânta Sofia sunt clar impregnate de o senzualitate antică[2]. Și mai târziu întâlnim adesea aceleași urme de artă antică și dependență de materie, atât în icoanele bizantine, cât și în cele grecești ce le-au urmat.

Pe de altă parte, Rusia, care nu a fost dependentă de moștenirea complexă a antichității și ale cărei rădăcini culturale nu erau atât de adânci, a atins un nivel și o puritate a imaginii extraordinar de înalte, care au făcut ca pictura rusă să se remarce în chip deosebit între toate ramurile picturii ortodoxe. Într-adevăr, Rusiei i-a fost dat să producă acea desăvârșire a limbajului pictural al icoanei care a revelat cu o așa de mare forță adâncimea sensului imaginii liturgice, duhovnicia ei. Se poate spune că dacă Bizanțul a excelat dând lumii o teologie exprimată prin cuvânt, teologia exprimată prin imagine i-a fost dată Rusiei prin excelență. Este caracteristic în acest sens faptul că, până în timpul lui Petru cel Mare, sunt puțini scriitori duhovnicești printre sfinții ruși; pe de altă parte, mulți sfinți erau iconoari, de la simpli călugări la mitropoliți. Icoana rusească nu este mai puțin ascetică decât cea bizantină. Dar ascetismul ei se înscrie într-o altă ordine. Aici accentul nu se pune pe greutatea strădaniei, ci pe bucuria rodului ei, pe jugul bun și ușor al Domnului, despre care chiar El vorbește în Evangheliile care se citesc la zilele Sfinților cuvioși: „Luați jugul Meu asupra voastră și învățați-vă de la Mine, că sunt blând și smerit cu inima, și veți găsi odihnă sufletelor voastre. Căci jugul Meu e bun și povara Mea e ușoară" (Mt. 11, 29-30). Icoana rusească este, în artă, cea mai înaltă expresie a smereniei dumnezeiești. De aceea, în ciuda înțelesului ei

---

asupra artei Bisericii. Astfel, efectul acestor „renașteri" a fost introducerea în arta bisericească a caracterului iluzoriu și senzual al artei păgâne, care este cu totul străină de ortodoxie. Mult mai târziu, aceleași elemente artificial înviate din Renașterea italiană s-au insinuat în arta bisericească sub masca naturalismului, idealismului și așa mai departe.

[1] De exemplu, Deisis, un mozaic din galeria sudică.

[2] De exemplu, mozaicurile absidelor: Maica Domnului cu Pruncul pe tron și Arhanghelul Gavriil pe bolta altarului.

extrem de adânc, are o delicatețe și o voioșie copilărească și este plină de căldură și de seninătate. Venind prin Bizanț în contact cu tradițiile lumii antice, în special cu elenismul lor fundamental, nu cu versiunea lor romană, pictura de icoane rusească nu a fost fascinată de farmecul acestei moșteniri. O utilizează doar ca instrument, o îmbisericește complet și o transfigurează; și astfel, frumusețea artei antice își dobândește adevăratul sens în înfățișarea transfigurată a icoanei rusești[1].

O dată cu creștinismul, Rusia a primit de la Bizanț, la sfârșitul secolului al X-lea, o imagine liturgică deja configurată, o doctrină formulată și o tehnică matură, exersată de-a lungul secolelor. Primii ei învățători au fost grecii care o vizitau, mari artiști ai artei bizantine din perioada clasică, care la început au folosit ca ucenici artiși ruși pentru frescele primelor biserici, cum este Sfânta Sofia din Kiev (1037-1161/67)[2]. Activitatea discipolilor lor, primii sfinți iconari ruși cunoscuți, s-a desfășurat în secolul al XI-lea. Aceștia erau călugări de la mănăstirea Pecerska-Kiev: Sfântul Alipie, care a murit în jurul anului 1114, și colaboratorul său, Sfântul Grigorie. Sfântul Alipie este considerat părintele picturii de icoane rusești. A început să picteze icoane din copilărie, sub îndrumarea artiștilor greci; mai târziu a devenit călugăr și a fost hirotonit preot. S-a distins printr-o râvnă nezdruncinată, prin smerenie, feciorie, răbdare, postire și prin bucuria de a cugeta la cele dumnezeiești. „Niciodată nu te-ai mâniat asupra celor care te-au ocărât, nici nu ai răsplătit răul cu rău", spune cântarea bisericească închinată lui[3]. Era unul dintre asceții care au făcut vestită Lavra Pecerska-Kiev[4]. Prin sfinții

---

[1] Pictura de icoane rusească reprezintă aria cea mai largă și până acum deplin explorată a artei bisericești ortodoxe. De aceea, în cele ce urmează, ne vom opri pe scurt doar asupra caracteristicilor generale ale acestei arte, fără a ne apropia de arta altor țări ortodoxe.

[2] V. Lazarev, *op. cit.*, p. 94. Întrucât creștinismul s-a răspândit în Rusia chiar înainte de secolul al X-lea, fără îndoială că existau deja iconari ruși încă dinainte de adoptarea oficială a religiei creștine, cu toate că nu avem date clare despre aceasta.

[3] Troparul, glas 8, canonul Sfântului.

[4] Vezi M. și V.I. Uspensky, *Note asupra vechii iconografii rusești. Sfântul Alipie și A. Rubliov*, St. Petersburg, 1901, p. 6 (în lb. rusă).

Alipie și Grigorie, arta bisericească rusească a fost călăuzită chiar de la început, prin revelație directă, de oameni iluminați care au fost atât de numeroși în iconografia rusească de mai târziu. Din păcate, în ciuda evidenței numărului mare de icoane pictate de acești primi iconari, astăzi există doar presupuneri și ipoteze despre ei; nu avem nici o informație sigură. În general, ne putem face o idee despre perioada kieviană a artei bisericești rusești mai ales din fresce și mozaicuri. Invazia tătară de la mijlocul secolului al XIII-lea, care a cuprins cea mai mare parte a Rusiei, nu numai că a distrus multe icoane existente, dar a împiedicat considerabil producerea de noi icoane. Puținele icoane ale acestei perioade care s-au păstrat și s-au descoperit până acum aparțin în majoritate sfârșitului de secol XI, secolului al XII-lea și al XIII-lea. Mai mult, aproape toate sunt, corect sau mai puțin corect, atribuite Novgorodului, care a fost un izvor de artă al secolului al XI-lea.

Icoanele perioadei premongole au caracterul monumental excesiv, specific picturii murale, sub influența căreia a rămas pictura rusească de icoane chiar și în secolul al XIV-lea, și un caracter laconic al expresiei artistice atât în compoziție, cât și în figuri, gesturi, veșminte etc. Culorile dominante sunt închise, sobre și reci. Însă în secolul al XIII-lea acest colorit mohorât era deja înlocuit de o diversitate de culori luminoase, caracteristice artei rusești. Se fac simțite un mai mare dinamism interior și exterior și o tendință mai accentuată de a păstra suprafața plană. Primele icoane, deși au trăsături rusești, sunt încă dependente, într-o măsură mai mare sau mai mică, de modelele grecești. Se presupune că secolul al XII-lea a fost o perioadă de asimilare a principiilor și formelor de artă bisericească din Bizanț; în secolul al XIII-lea acestea au început deja să dobândească aspectul național rusesc, care și-a găsit expresia finală în secolul al XIV-lea[1]. Icoanele acestei perioade se disting prin

---

[1] Particularitățile locale influențează și determină caracterul particular al creației artistice. De exemplu, preferința oamenilor din Novgorod pentru simplitate, forță și expresivitate s-a reflectat și în arta bisericească a Novgorodului. I. Grabar ne oferă o frumoasă descriere a acestei arte: „Idealul omului din Novgorod este forța și frumusețea – frumusețea forței. Arta lui este uneori naivă, dar întotdeauna magnifică, pentru că este puternică, măreață, copleșitoare. Astfel este pictura de icoane din Novgorod – vie în cu-

prospețimea și claritatea expresiei, prin culori vii, simț al ritmului și simplitatea compoziției. Tot atunci și-au desfășurat activitatea sfinții iconari Petru, Mitropolitul Moscovei (1326), și Teodor, Arhiepiscop al Rostovului (1394).

Secolele al XIV-lea, al XV-lea și prima jumătate a secolului al XVI-lea reprezintă cea mai frumoasă înflorire a sfințeniei ruse, și

---

loare, puternică, îndrăzneață, cu o mișcare sigură a pensulei, cu linii trasate cu o mână încrezătoare, hotărâtă și imperioasă." (I. Grabar, *Probleme de restaurare*, Moscova, 1926, p. 57, în lb. rusă). Artiștii Novgorodului folosesc culori pure, neamestecate, între care predomină roșul, verdele și galbenul. Coloritul viu al icoanelor Novgorodului se bazează pe contraste de culoare. Icoanele sunt dinamice în compoziție și desen.

Icoanele din Suzdal se disting prin caracterul lor aristocratic și prin finețea și eleganța proporțiilor și liniilor. Ele au „o particularitate care le deosebește clar de cele de la Novgorod. Tonul lor general este întotdeauna rece, cu nuanțe de albastru și argintiu, spre deosebire de cele de la Novgorod care înclină invariabil spre nuanțe de galben-cald și auriu. La Novgorod predomină ocrul și vermilionul, dar ocrul niciodată nu predomină într-o icoană de Suzdal și chiar dacă se folosește, se subordonează întotdeauna altor culori, care produc impresia unei game de nuanțe de albastru-argintiu" (*Probleme de restaurare*, p. 61).

Culoarea generală a icoanelor din Pskov este de obicei închisă și se limitează la trei nuanțe, fără să luăm în considerare fondul – roșu, maro și verde-închis, iar uneori la numai două – roșu și verde. Este tipic artistului școlii din Pskov să folosească auriul pentru a indica punctele de maximă luminozitate prin linii paralele sau radiante (G.N. Dmitriev, *Ghidul Muzeului Rusesc de Stat*, 1940, în lb. rusă).

Icoanele Școlii de la Vladimir și apoi de la Moscova, care i-a urmat, au devenit predominante în secolul al XIV-lea și se deosebesc de alte icoane prin echilibrul culorilor variate care creează un întreg armonios. Datorită acestui lucru, paleta de culori a Școlii de la Vladimir și mai târziu de la Moscova nu se distinge atât prin intensitate, cât prin armonia culorilor, în ciuda tonurilor individuale vii (A.I. Anisimov, *Masterpieces of Russian Painting*, Londra, 1930). În contrast cu fețele alungite ale icoanelor de la Novgorod, cele de la Moscova au caracteristic chipurile rotunde.

Firește, toate aceste trăsături au doar o valoare relativă și convențională, iar pentru cunoștințele moderne sunt provizorii. Pe lângă centrele deja menționate, mai erau, desigur, și altele, încă neinvestigate, cum ar fi Smolensk, Tver, Riazan și altele. Mai mult, descoperirea continuă de noi icoane aduce cu sine necesitatea de a face dese amendamente.

anume cea de tip ascetic, care trece printr-un declin brusc în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Această epocă a dat cel mai mare număr de sfinți canonizați, în special secolul al XV-lea. Din 1420 până în 1500, numărul sfinților canonizați a ajuns la cincizeci.

La cumpăna secolelor al XIV-lea și al XV-lea apare numele celui mai mare iconar, Sfântul Andrei (Rubliov), care a lucrat împreună cu prietenul și învățătorul lui, Sfântul Daniel (cel Negru). În ultimii zece ani a ieșit la lumină o întreagă serie de fresce și icoane pictate de el, pe primul loc fiind inegalabila icoană a Sfintei Treimi. Adâncimea extraordinară a viziunii spirituale a Sfântului Andrei și-a găsit expresia prin talentul său artistic excepțional. Arta creatoare a lui Andrei Rubliov este, în arta veche rusă, cea mai vie manifestare a vechii moșteniri. Toată frumusețea artei vechi aici prinde viață, plină de un înțeles nou și adevărat. Arta lui se deosebește prin prospețime tinerească, simț al măsurii și o armonie supremă a culorilor, un ritm încântător și muzica liniilor. Influența Sfântului Andrei în Biserica Rusă a fost imensă. S-au păstrat referințe despre el în manualele de iconografie; Sinodul convocat în anul 1551 la Moscova, pentru a fi discutate probleme legate de iconografie, de către Mitropolitul Macarie, el însuși iconograf, a adoptat următoarea hotărâre: „să se picteze icoane după modelele vechi, așa cum au făcut iconarii greci și așa cum au făcut Sfântul Andrei și alți mari artiști."[1] Dacă vreuna dintre icoanele lui s-a pierdut, acest lucru a fost consemnat în anale ca eveniment cu mari consecințe și de importanță publică. Arta Sfântului Andrei și-a lăsat amprenta asupra întregii arte ruse bisericești a secolului al XV-lea, care, în acea perioadă, a atins apogeul expresiei ei artistice. Este perioada clasică a artei vechi rusești. Marii artiști ai secolului al XV-lea ating perfecțiunea în controlul liniei, în tehnica introducerii figurilor în spațiu, descoperind desăvârșirea corelării dintre siluetă și fond. Acest secol este, în multe privințe, o repetare a celui precedent, dar diferă de el printr-un mai mare echilibru și printr-o structură mai rafinată. Un excepțional simț al ritmului care pătrunde peste tot, o extraordinară puritate și adâncime a tonului, puterea și voioșia culorilor exprimă pe deplin bucuria și seninătatea unei arte care a ajuns

---

[1] N.V. Polrovsky, *Note asupra monumentelor de iconografie și artă rusească*, p. 356, St. Petersburg, 1900 (în lb. rusă).

la maturitate și se întrepătrunde cu o neobișnuită adâncime de discernământ duhovnicesc.

Cea de-a doua jumătate a secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea se leagă de un alt geniu al cărui nume stă lângă cel al Sfântului Andrei – Dionisie, care a lucrat împreună cu fiii săi. Arta lui se înscrie în tradiția lui Rubliov și reprezintă strălucita culme a picturii rusești a secolului al XV-lea. Însă acest punct culminant presupune, într-o anumită măsură, o preponderență a mijloacelor exterioare de expresie. Către sfârșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea pictura devine adesea extrem de fină și de rafinată în formă. Această perioadă se caracterizează prin perfecțiune tehnică, eleganță a liniilor, rafinament al formelor și culorilor. Arta lui Dionisie este plină de bucuria vieții, proporțiile figurilor sunt alungite și fine, cu o accentuată grație a mișcărilor. Liniile sunt curgătoare, line și puternice. Culorile limpezi, cu nuanțele lor delicate de verde, roz, bleu-pal și galben, au o calitate muzicală unică.

Secolul al XVI-lea a păstrat în întregime pnevmatizarea icoanei; nu vedem vreo diminuare a luminozității culorilor; dimpotrivă, se îmbogățesc cu încă o și mai mare varietate de nuanțe. Acest secol, la fel ca și precedentul, continuă să producă icoane remarcabile. Însă în a doua lui jumătate, simplitatea maiestuoasă și moderația clasică, menținute de-a lungul secolelor, au început să se clatine. Dispar și planurile largi, și sentimentul monumental al imaginii, ritmul clasic și vechea puritate și putere a culorii. Apare o dorință de complexitate, de virtuozitate și de abundență a detaliilor. Nuanțele se întunecă și pălesc, iar în locul vechilor culori deschise și limpezi își fac apariția nuanțe opace, pământii, care, combinate cu auriu, creează impresia de splendoare pompoasă și întrucâtva austeră. Această perioadă reprezintă un punct de cotitură în pictura rusă. Sensul dogmatic al icoanei nu se mai resimte ca fiind punctul esențial, iar momentul narativ își asumă adesea un rol dominant (vezi icoana Nașterii lui Hristos, Pl. 58). Apare o întreagă serie de subiecte noi, sugerate de influența gravurilor apusene.

Această perioadă și începutul secolului al XVII-lea se leagă de activitatea unei noi școli, Stroganov, formată în nord-estul Rusiei sub influența familiei Stroganov, mare iubitoare de icoane. Trăsătura caracteristică a artiștilor Școlii Stroganov de la acea vreme

sunt icoanele complexe, cu multe figuri mici și cu tratare minuțioasă. Ele se disting printr-o remarcabilă finețe și virtuozitate a execuției și se aseamănă cu obiectele de artă împodobite cu pietre prețioase. Desenul este complicat și bogat în detalii; coloritul tinde să se conformeze unei singure nuanțe generale, pierzând astfel luminozitatea culorilor individuale.

În secolul al XVII-lea se instalează declinul artei bisericești. El a fost rezultatul unei adânci crize spirituale, al unei secularizări a conștiinței religioase, din cauza căreia, în ciuda opoziției puternice a Bisericii[1], încep să pătrundă nu doar elemente separate, ci chiar principiile artei religioase apusene, care sunt străine de ortodoxie. Conținutul dogmatic al icoanei dispare din conștiința oamenilor, iar realismul simbolic se transformă într-un limbaj de neînțeles pentru iconarii căzuți sub influența Apusului. Legătura cu Tradiția se întrerupe. Arta bisericească se secularizează sub influența artei

---

[1] Din momentul în care au început să apară denaturări în arta bisericească, Biserica a fost forțată să ia decizii oficiale privind pictura și a protejat întotdeauna formele canonice de artă liturgică, atât prin sinoade (de exemplu, Sinodul Celor o Sută de Capete din secolul al XVI-lea și Marele Sinod de la Moscova, din secolul al XVII-lea), cât și prin persoanele marilor ei demnitari. Astfel, în Duminica Ortodoxiei, Patriarhul Nicon (1652-1658) obișnuia să distrugă icoanele pictate sub influență apuseană și să-i anatematizeze pe toți cei care le vor mai picta în viitor sau le vor ține în casele lor. Patriarhul Ioachim (1679-1690) scrie în testamentul său: „Poruncesc în numele Domnului ca icoanele Dumnezeului-Om și ale Sfintei Maici a lui Dumnezeu și ale tuturor sfinților să fie pictate după vechile modele [...]; și, mai presus de toate, să nu fie pictate după imagini latine sau germane, care sunt necuviincioase, inventate după capricii personale, care strică Tradiția Bisericii noastre. Astfel de reprezentări necanonice, care sunt în biserici, să fie scoase." (*Manualul Bolșakov*, publicat de A.I. Uspensky, Moscova, 1903, în lb. rusă.) În Biserica Greacă, unde decadența se instalase mai devreme, deja în secolul al XV-lea, Sfântul Simeon al Tesalonicului semnalează în scrierea sa *Împotriva ereziilor* (cap. 23) elemente de artă profană care pătrund în arta liturgică și denaturează astfel sensul icoanei: „Întărind iarăși toate câte am spus, sfintele icoane sunt adesea pictate nu după tradiție, ci în alte feluri; nu sunt împodobite cu veșminte ce respectă canonul iconografic, ci sunt acoperite cu haine și păr redate în stil naturalist și, în felul acesta, nu redau asemănarea cu originalul, ci sunt pictate și împodobite fără evlavie, lucru care se opune naturii sfintei icoane."

laice realiste care se naște și al cărei părinte este faimosul iconograf Simion Ușakov. Această secularizare reflectă în domeniul artei secularizarea generală a vieții Bisericii. Rezultatul este un amestec de imagine bisericească cu reprezentare lumească, un amestec al Bisericii cu lumea. Realismul simbolic bazat pe experiența și viziunea duhovnicească dispare, prin pierderea celei din urmă legături cu Tradiția. Acest fapt dă naștere unei imagini care nu mai dă mărturie despre starea transfigurată a omului – despre realitatea duhovnicească –, ci exprimă diverse idei și opinii legate de această realitate; astfel, ceea ce se numește realism în arta laică devine idealism când se aplică artei bisericești. Tratarea subiectului devine mai mult sau mai puțin arbitrară, transformându-se într-un simplu prilej de a exprima o idee sau alta, o concepție oarecare, ajungându-se inevitabil și la o distorsionare a realității istorice.

Pierderea conștiinței sensului dogmatic al artei duce inevitabil la distorsionarea fundamentului său[1] și nici un talent artistic, nici o tehnică rafinată nu se dovedesc capabile să o înlocuiască; așa încât iconografia a devenit pe jumătate meșteșug sau pur și simplu meșteșug.

Totuși, conștiința dogmatică a imaginii nu s-a pierdut în Biserică și ar fi greșit să credem că această decadență a fost sfârșitul icoanei. Meșteșugul în iconografie a existat întotdeauna alături de marea artă, dar în secolele al XVIII-lea, al XIX-lea și al XX-lea a căpătat o semnificație dominantă. Însă chiar și aici, „chiar și în vremuri de totală decadență, fresce și icoane lipsite de orice alt merit opresc privirea prin armonia și forța efectului general. Chiar și acum, la nivel de producție comercială de proastă calitate, aceste lucruri au acel «toate la locul lor» care lipsește atât de des picturii moderne"[2].

[1] Așa cum gândirea religioasă nu a fost întotdeauna la înălțimea teologiei, tot așa nici creația artistică nu a fost întotdeauna la înălțimea picturii de icoane autentice, nici chiar mai înainte. De aceea, nu putem considera orice reprezentare ca având o autoritate indiscutabilă, deoarece ea poate să corespundă învățăturii Bisericii sau poate să nu-i corespundă și astfel cădem în eroare. Altfel spus, învățătura Bisericii se poate deforma la fel de bine prin imagine ca și prin cuvânt.

[2] I. Grabar, *Istoria artei rusești* (articolul lui P. Muratov), vol. 6, p. 48 (în lb. rusă).

Aceasta este forța tradiției bisericești care, chiar și la un nivel scăzut al creației artistice, păstrează ecouri ale marii arte. Mai mult, acest nivel de artizanat nu a fost și nu este o regulă generală. Alături de imaginea care și-a pierdut legătura cu Tradiția Bisericii devenind pe jumătate lumească sau cu totul lumească și alături de icoanele fără valoare pictate de artizani, s-au produs întotdeauna și încă se produc icoane de mare valoare, atât în Rusia (vezi Pl. 48), cât și în alte țări ortodoxe, în mijlocul decadenței care le-a amenințat în diferite momente. Iconografii care nu au părăsit tradiția iconografică a Bisericii au păstrat, de-a lungul acestor secole de decadență, o imagine liturgică adevărată, cu un bogat conținut spiritual și de un înalt nivel artistic.

*

Așa cum am mai spus, creștinismul nu este numai revelația Cuvântului lui Dumnezeu, ci și a Chipului lui Dumnezeu în care se descoperă Asemănarea Lui. Acest chip dumnezeiesc reprezintă trăsătura distinctivă a Noului Testament, fiind mărturia vizibilă a îndumnezeirii omului. Calea iconografiei, ca mijloc de exprimare a lucrurilor privitoare la Dumnezeire, este calea teologiei. Ambele exprimă ceea ce nu se poate exprima cu mijloace omenești, întrucât o astfel de expresie va fi întotdeauna imperfectă și insuficientă. Nu există cuvinte, nici culori, nici linii care să poată reprezenta Împărăția lui Dumnezeu așa cum reprezentăm și descriem noi lumea. Atât teologia, cât și iconografia se confruntă cu o problemă imposibil de rezolvat – aceea de a exprima prin mijloacele lumii create ceea ce este infinit mai presus de făptură. Pe acest plan nu există succese, pentru că însuși subiectul este mai presus de înțelegere și, indiferent cât de înaltă în conținut și cât de frumoasă ar fi icoana, nu poate fi perfectă, așa cum nici un cuvânt-imagine nu poate fi desăvârșit. Aici și teologia, și iconografia întotdeauna eșuează. Tocmai în acest eșec constă valoarea amândurora; pentru că valoarea rezultă din faptul că atât teologia, cât și iconografia ating limita posibilităților umane și se dovedesc insuficiente. De aceea, metodele utilizate în iconografie pentru a înfățișa Împărăția lui Dumnezeu nu pot fi decât figurative, simbolice, ca și limbajul parabolelor din

Sfânta Scriptură. Dar conținutul exprimat prin acest limbaj simbolic este imuabil atât în Scripturi, cât și în imaginea liturgică.

Așa cum învățătura cu privire la scopul vieții creștine – îndumnezeirea omului – continuă să existe, tot așa și învățătura dogmatică despre icoană continuă să existe și să rămână vie în slujbele Bisericii Ortodoxe, datorită căreia se păstrează atitudinea corectă față de icoană. Pentru omul ortodox al zilelor noastre, icoana, fie ea veche sau modernă, nu este obiect al admirației estetice sau obiect de studiu; este o artă vie, de Dumnezeu inspirată, care îl hrănește. Și astăzi, ca și în vechime, nu numai că icoana continuă să fie pictată după canon, dar se redescoperă valoarea conținutului și semnificației ei; pentru că acum, ca și înainte, ea corespunde unei realități concrete clare, unei clare experiențe vii, care a rămas vie în Biserică de-a lungul timpului. De exemplu, unul dintre contemporanii noștri, un stareț din Muntele Athos, care a murit în 1938, își descrie experiența în următoarele cuvinte: „Este o mare diferență, spune el, între a crede doar că Dumnezeu există, cunoscându-L din creație sau din Scripturi, și a-L cunoaște pe Domnul prin Duhul Sfânt." „Domnul Se cunoaște în Duhul Sfânt, iar Duhul Sfânt este în omul întreg – în sufletul lui, în mintea și în trupul lui." „Cel care a ajuns să-L cunoască pe Domnul prin Duhul Sfânt dobândește asemănarea cu Domnul; după cum spune Sfântul Ioan Evanghelistul: «Vom fi ca El; căci Îl vom vedea așa cum este» (I In. 3, 2) și-I vom contempla slava."[1] Prin urmare, așa cum experiența vie a îndumnezeirii omului continuă să existe, tot așa rămâne vie și Tradiția icoanei și, o dată cu ea, chiar și tehnica ei; căci câtă vreme această experiență este vie, expresia ei, fie în cuvânt, fie în imagine, nu poate să dispară. Altfel spus, fiind expresia exterioară a asemănării lui Dumnezeu în om, icoana nu poate să dispară, tot așa cum însăși asemănarea omului cu Dumnezeu nu poate să dispară. Cuvintele Sfântului Simeon Noul Teolog, rostite în secolul al XI-lea, sunt valabile aici, așa cum sunt valabile în orice veac al istoriei Bisericii: „Cine spune că acum nu mai sunt oameni care ar putea fi [...] vrednici de a-L primi pe Duhul Sfânt [...], de a fi restaurați prin harul

---

[1] Arhimandritul Sofronie, *Wisdom from Mount Athos: The Writings of Staretz Silouan 1866-1938*, St. Vladimir's Seminary Press, 1975.

Duhului Sfânt și de a deveni fii ai lui Dumnezeu cu conștiință, cu experiență și viziune practică se împotrivește întregii iconomii a mântuirii prin Întruparea Dumnezeului și Mântuitorului nostru Iisus Hristos și tăgăduiește limpede înnoirea chipului lui Dumnezeu sau a firii omenești stricate și omorâte de păcat."[1]

L. Uspensky

---

[1] Sf. Simeon Noul Teolog, *Discursul 64*, *op. cit.*, Moscova, 1892, p. 127 (în lb. rusă).

Tehnica icoanei

Vorbind despre conținutul și semnificația icoanei, am avut în vedere imaginea liturgică, fără a ne referi la tehnica executării, adică nu am precizat dacă icoana este pictată, sculptată în lemn sau în piatră sau executată în frescă sau în mozaic. Însă metoda cu cele mai bogate posibilități și care corespunde cel mai bine sensului și scopului icoanei este pictura clasică în tempera cu ou. Tehnica ei are la bază o tradiție multiseculară, venind din cea mai îndepărtată antichitate. Acest capital este păstrat cu grijă, la fel ca și tradiția vie a pictării de icoane, și este transmis de la o generație la alta, pornind de la izvorul ei din Bizanț, unde a pătruns, se pare, din lumea antică. Firește, de-a lungul timpului apar materiale noi, care sunt studiate cu atenție și adaptate la pictarea icoanelor. Însă metodele acestei tehnici, elaborate de-a lungul multor secole de experiență, formează un sistem tradițional și sunt utilizate de pictorii contemporani de icoane aproape neschimbate.

Procesul de pregătire a unei icoane are un caracter al său complex și cuprinde o serie de operații care cer multă îndemânare și experiență. Materialul tradițional cel mai convenabil a fost întotdeauna lemnul, a cărui selectare este de o foarte mare importanță atât pentru pictarea icoanei, cât și pentru păstrarea ei. Cele mai potrivite sunt suporturile de lemn nerășinos, cum ar fi teiul, aninul, mesteacănul, față de care grundul prezintă cea mai bună aderență, chiparosul și altele. Bradul este și el folosit, dar specia cea mai puțin rășinoasă. Lemnul ales pentru icoană trebuie să fie complet uscat, fără noduri și nivelat cu atenție. Pentru a-l proteja de posibilitatea de a se deforma sau de a crăpa prea devreme, se inserează pe spate, fără a se fixa, două bare orizontale, confecționate dintr-un lemn

mai tare. Pe fața suportului de lemn se face de obicei o incizie ale cărei margini servesc drept ramă pentru icoană. Această ramă naturală are o semnificație practică, pentru că întărește rezistența icoanei la deformări și, de asemenea, permite mâinii să se sprijine pe lemn, fără a atinge pictura în timpul lucrului. Mai mult, ea corespunde sensului icoanei: dacă rama unui tablou accentuează impresia unei iluzii, aici marginile icoanei joacă rolul opus, de a împiedica impresia de iluzie. În vederea asigurării unei coeziuni mai puternice cu grundul, suprafața lemnului se crestează fin cu un instrument ascuțit. Această suprafață înăsprită se acoperă cu clei lichid și se usucă bine, de obicei timp de douăzeci și patru de ore. Apoi se lipește pe ea o bucată de pânză de in țesută rar, care slujește ca strat-suport pentru grund. Acest strat este foarte important pentru că mărește aderența grundului pe panoul de lemn, împiedică lemnul să crape, iar atunci când începe să se deformeze, împiedică grundul să se desprindă.

Următoarea operație, pregătirea și aplicarea grundului (levkas), este complexă și importantă. Pentru a pregăti grundul se folosesc alabastrul sau creta de cea mai bună calitate și cel mai bun clei[1]. Suportul de lemn se tratează cu soluția de clei și cretă, aplicată în mai multe rânduri, având grijă ca fiecare strat să fie cât mai subțire posibil. Numărul straturilor variază între trei și opt, în funcție de consistența grundului. Fiecare strat în parte va fi complet uscat și curat, adică surplusul de cretă trebuie curățat, și orice fir de praf,

[1] Grundul de cretă este mai puțin durabil decât cel de alabastru, dar e mai ieftin și mai convenabil pentru lucru. Rețeta cea mai simplă, dintr-o mulțime de rețete folosite de iconarii moderni, este următoarea: 12 grame de gelatină se dizolvă în 200 ml de apă fierbinte (în vechime se folosea clei de pește, iar procesul de pregătire a grundului cu clei de pește era diferit). Această soluție fierbinte se folosește atât la pregătirea lemnului, cât și la lipirea pânzei de in. Aceeași proporție de apă și clei se folosește și pentru grund. Să observăm că prima aplicare se face cu o soluție mai consistentă, și anume, trei linguri pline cu cretă se adaugă încet la soluția de clei și apă de mai înainte, apoi se lasă să stea, se amestecă totul și se aplică pe lemn cu o pensulă. Pentru următoarele straturi se ia aceeași soluție, dar cu adăugarea a cinci linguri de cretă. Această soluție se folosește pentru numărul necesar de straturi, încălzindu-se de fiecare dată într-o tigaie dublă.

îndepărtat cu grijă. În principiu, cu cât este mai subțire fiecare strat de grund, cu atât se leagă mai bine. Grundul trebuie să fie tare, cu o consistență uniformă, alb și neted peste tot, fără crăpături și mat, sub aspectul final.

După ce bucata de lemn a fost astfel pregătită, desenul icoanei se realizează cu o pensulă sau cu un creion. Un iconar experimentat fie că îl execută din minte, dacă subiectul îi este foarte cunoscut și, călăuzit de sensul icoanei, schițează compoziția după cum dorește, fie, dacă tema îi este mai puțin cunoscută, își ia drept model alte icoane, se folosește de manuale, de schițe preliminare și așa mai departe[1]. Desenul este apoi incizat pe grund de-a lungul contururilor și liniilor principale cu un instrument ascuțit, cum ar fi un ac – așa-numitul *stylus*. Această metodă, preluată în arta icoanei din tehnica frescei, este de mare ajutor în timpul lucrului, pentru că permite păstrarea contururilor originale fără a se șterge din cauza suprapunerilor de culoare în timpul execuției. Dar, bineînțeles, nu este obligatoriu să se urmeze linia incizată; de exemplu, dacă modelul desenului nu corespunde efectului de culoare cerut, conturul poate fi modificat cu pensula în procesul pictării. După ce contururile și liniile principale au fost astfel incizate, desenul preliminar se curăță cu atenție.

Dacă sunt zone care urmează să fie acoperite peste tot cu aur, acesta trebuie aplicat înainte de a se picta, pentru că altfel aurul ar putea acoperi din zonele de culoare. Aceasta se referă, desigur, la zone întregi, mari sau mici, cum ar fi fondul, aureolele și așa mai departe.

Liniile aurii (făcute cu aur lichid), cum sunt cele de pe veșmintele Mântuitorului și altele – metodă numită „assiste" –, se fac mai târziu. Zonele sunt de obicei acoperite cu foiță de aur, un proces extrem de complicat și delicat, care cere multă experiență și îndemânare.

După aurire, uscare și îndepărtarea atentă a surplusului de aur, începe pictarea propriu-zisă. Pentru aceasta, mai întâi se ia un găl-

[1] Manualele pot fi și noi, nu numai vechi. De exemplu, schițele reproduse în această carte au fost făcute în vremea noastră la Paris, constituind materialul personal al unui iconar.

benuș de ou proaspăt, se separă de albuș transferându-l dintr-o jumătate de coajă în cealaltă (dacă albușul intră în culori, acestea crapă) și se toarnă într-un pahar. Apoi se adaugă un volum egal de apă, se amestecă bine și, pentru a nu se degrada lichidul, se adaugă puțin oțet[1]. Amestecul rezultat se agită din nou și se folosește ca liant pentru pigmenți; se păstrează într-o sticlă bine închisă.

Culorile fundamentale folosite sunt cele „de pământ" (adică pigmenți minerali) și culori organice naturale. Culorile artificiale se folosesc doar suplimentar. Așa cum în compoziție și în desen artistul este condiționat numai de sensul icoanei, tot așa, în ce privește paleta utilizată, este condiționat numai de culorile simbolice fundamentale ale veșmintelor persoanelor reprezentate și, desigur, de adevărul istoric (de exemplu, părul negru sau cărunt și așa mai departe). Are totală libertate în privința combinației culorilor și a nuanțelor lor, a culorilor peisajului, a detaliilor arhitecturale etc. Prin urmare, paleta fiecărui iconar este cu totul individuală.

Pigmenții se folosesc sub formă de prafuri fine dizolvate în gălbenușul pregătit, iar pentru utilizarea propriu-zisă, se diluează cu apă. Cantitatea de ou introdusă în pigment variază. De exemplu, albul, ocrul, albastrul și ocrul-roșiatic necesită o cantitate de ou mai mare decât celelalte, iar obținerea unei proporții corecte de ou și de pigment depinde numai de experiența iconarului. În orice caz, când este uscată, culoarea trebuie să fie mată și stabilă. Dacă e prea mult gălbenuș, la uscare, culoarea va fi lucioasă și va crăpa. Dacă e prea puțin, se va șterge ușor. Când sunt bine pregătite, aceste culori reprezintă un material prețios și foarte bun pentru pictură. Se potrivesc atât pentru pensulă, cât și pentru glasiuri, iar combinația ambelor metode poate varia oricât. Se usucă la fel de repede ca acuarela, ceea ce permite un lucru rapid, dar nu se spală tot așa de ușor. Durabilitatea lor crește cu timpul, iar rezistența la descompunerea chimică sub influența luminii soarelui este mai mare decât la acuarele sau la culorile în ulei.

---

[1] Iarna se folosește mai puțin oțet, vara mai mult; în fiecare caz, mai puțin decât volumul gălbenușului. În Italia se folosea, în loc de oțet, sucul de smochin, în Germania bere, în Rusia cvas.

Pictarea unei icoane urmează etape clare, consecutive. La început se acoperă întreaga icoană, adică toate zonele ei, cu proplasme, fără zone întunecate. Peste aceste proplasme, ca să se păstreze schema compozițională, se trasează din nou desenul originar al icoanei, de-a lungul liniilor principale și al contururilor incizate, cu o nuanță mai închisă a aceleiași culori. Se folosesc două metode de lucru la „dolicinoe"[1] (veșminte), figuri, peisaj etc. Prima este aceea de a realiza umbrele în culori foarte lichide și de a lăsa zonele luminate neatinse; a doua – de a porni de la un ton de bază în zonele umbrite și de a executa zonele luminoase din mai multe straturi de culoare din ce în ce mai deschise, acoperind treptat tonul de bază cu fiecare strat și închizând nuanța în porțiunea umbrelor. Această metodă, mai ales în cazul primului strat, presupune utilizarea unor culori lichide, aplicate în straturi translucide, numite laviuri. Metoda variază foarte mult, iar aplicarea ei într-un fel sau într-altul depinde de arta și îndemânarea fiecărui pictor. Se cere multă cunoaștere și experiență, pentru că artistul trebuie să aibă în vedere toate efectele pozitive și negative ale unui strat care transpare de sub celălalt strat, incluzând tonul alb de bază. Chipurile se realizează în același mod, prin aplicări succesive de culoare, pornind întotdeauna de la tonul de bază închis la cel deschis. Acest principiu fundamental, de trecere de la un ton întunecat la unul deschis, își are originea, trecând prin Bizanț, în portretul grecesc. Straturile de culoare suprapuse creează un relief abia perceptibil, mai atenuat în zonele închise și mai accentuat în cele deschise. Astfel, icoana nu este numai pictată, ci și modelată, ca să spunem așa, după cerințele tradiționale ale structurii icoanei. După ce au fost introduse culorile deschise, liniile principale șterse de glasiuri se trasează din nou, iar detaliile se mai desenează o dată. Pentru blicuri se utilizează culori vii, indicând lumina de pe obiectele tridimensionale reprezentate în icoană, apoi se trasează înscrisurile, iar icoana terminată se lasă la uscat mai multe zile.

După uscare, icoana se acoperă cu olifă sau vernis. Olifa – ulei de in fiert – se prepară după diferite rețete. De regulă, se adaugă în

[1] Adică suprafața întreagă, cu excepția chipurilor și a altor părți neacoperite ale trupului.

uleiul care fierbe diferite feluri de rășini, în special ambră. Operația de acoperire cu olifă cere și ea multă îndemânare, deoarece o aplicare stângace poate strica icoana cu ușurință. Olifa joacă un rol dublu: în primul rând, protejează pictura de influența distructivă a umezelii, a luminii, a aerului și așa mai departe, iar în al doilea rând, are un efect asupra culorii. Pătrunzând în culori, olifa le dă o mai mare transparență și adâncime, le unifică și conferă icoanei o nuanță generală caldă, aurie. Pictorul ia în seamă de obicei această acțiune unificatoare a olifei. Pe de altă parte însă, stratul protector de ulei lăsat pe suprafața icoanei absoarbe ușor praful și funinginea din aer, lucru ce afectează culorile, care își pierd strălucirea, iar cu timpul icoana se înnegrește. Totuși, când stratul de olifă este îndepărtat, culorile protejate de el se descoperă dedesubt, cu bogăția și frumusețea lor originară (vezi, de exemplu, icoana Sfintei Mucenițe Paraschevi, Pl. 52, pe care a fost lăsat un strat de vernis în colțul din dreapta de jos al icoanei). Olifa este cel mai bun și cel mai sigur mijloc de a păstra icoana și nici o lăcuire nu se poate compara cu el. Pătrunzând în culoare, unește toate straturile ajungând până la grund, le fixează și cu timpul le transformă într-o masă solidă uniformă. Dacă icoanele vechi au păstrat până astăzi toată prospețimea și strălucirea uimitoare a culorii lor, acest lucru se datorează în special olifei.

Acesta este, în linii generale, procesul de execuție a unei icoane, care cere o foarte bună cunoaștere a materialelor constitutive și îndemânare în tratarea și utilizarea lor. Nu mai este nevoie să vorbim despre durabilitatea tehnicii iconografiei – icoana însăși este o dovadă a ei. Spre deosebire de artistul contemporan, iconarul, atât în vechime, cât și în vremea noastră, ia parte la realizarea unei icoane de la început (cel puțin de la începutul pregătirii grundului) până la sfârșit. Prin urmare, cunoaște materialele care intră în lucrare și calitățile lor și poate întotdeauna să țină seama atât de avantajele, cât și de dezavantajele lor. Trebuie remarcat că, în ciuda complicațiilor și dificultăților lucrului în tempera cu ou, culorile în ulei, atunci când au apărut, mai târziu, nu au fost preluate în iconografie decât în epoca decadenței sale. În Rusia mai ales, culorile în ulei nu s-au folosit în pictura de icoane până în secolul al XVIII-lea și chiar și atunci s-au folosit parțial. Motivul constă, evident, în fap-

tul că, din cauza caracterului lor senzual, sunt nepotrivite pentru a exprima ascetismul, bogăția spirituală și bucuria unei icoane.

O trăsătură semnificativă a tehnicii icoanei este selectarea materialelor de bază care intră în ea. Privite în ansamblu, ele reprezintă participarea deplină a lumii văzute la execuția unei icoane. După cum am văzut, ea include, ca să spunem așa, elementele reprezentative ale regnurilor vegetale, minerale și animale. Materialele fundamentale (apa, creta, pigmenții, oul...) se iau în forma lor naturală, doar curățată și pregătită, iar prin lucrul mâinilor lui, omul le face să slujească lui Dumnezeu. În acest sens, cuvintele Profetului David, rostite de el la binecuvântarea materialelor de construcție a templului: „De la Tine sunt toate și cele primite din mâna Ta Ți le-am dat Ție" (I Cronici 29, 14), se potrivesc încă și mai mult icoanei, unde materia slujește la exprimarea chipului lui Dumnezeu. Dar aceste cuvinte dobândesc cea mai înaltă semnificație în Liturghie, la aducerea Cinstitelor Daruri spre a fi prefăcute în chiar Trupul și Sângele lui Hristos: „Ale Tale dintru ale Tale, Ție Îți aducem de toate și pentru toate." La fel și materia, oferită în icoană ca dar lui Dumnezeu din partea omului, subliniază, la rândul ei, sensul liturgic al icoanei.

L. Uspensky

tul că, din cauza caracterului lor senzual, sunt nepotrivite pentru a exprima ascetismul, bogăția spirituală și bucuria unei icoane.

O trăsătură semnificativă a tehnicii icoanei este selectarea materialelor de bază care intră în ea. Privite în ansamblu, ele reprezintă participarea deplină a lumii văzute la execuția unei icoane. După cum am văzut, ea include, ca să spunem așa, elementele reprezentative ale regnurilor vegetale, minerale și animale. Materialele fundamentale (apa, creta, pigmenții, oul...) se iau în forma lor naturală, doar curățată și pregătită, iar prin lucrul mâinilor lui, omul le face să slujească lui Dumnezeu. În acest sens, cuvintele Profetului David, rostite de el la binecuvântarea materialelor de construcție a templului: „De la Tine sunt toate și cele primite din mâna Ta Ți le-am dat Ție" (I Cronici 29, 14), se potrivesc încă și mai mult icoanei, unde materia slujește la exprimarea chipului lui Dumnezeu. Dar aceste cuvinte dobândesc cea mai înaltă semnificație în Liturghie, la aducerea Cinstitelor Daruri spre a fi prefăcute în chiar Trupul și Sângele lui Hristos: „Ale Tale dintru ale Tale, Ție Îți aducem de toate și pentru toate". La fel și materia, oferită în icoană ca dar lui Dumnezeu din partea omului, sublimează, la rândul ei, sensul liturgic al icoanei.

L. Uspensky

Principalele tipuri de icoane

Iconostasul

Iconostasul reprezintă unul dintre cele mai importante elemente caracteristice ale bisericilor ortodoxe. Este un perete compus din icoane, care separă altarul, unde se săvârșește Taina Euharistiei, de partea centrală, naosul, unde se află comunitatea. Iconostasul este format din mai multe șiruri de icoane plasate pe bare transversale de lemn, fie apropiate unele de altele, așa cum sunt la cele din secolul al XV-lea, fie separate prin jumătăți de coloane, rezultatul fiind un număr mare de icoane introduse în rame separate și adesea sculptate, aurite sau pictate.

Este bine știut că iconostasul originar, în formă de cancellum, plasat între sanctuar și naos, a existat în bisericile creștine din vremuri străvechi. Găsim informații despre vechiul iconostas în scrierile Părinților Bisericii, de exemplu la Sfântul Grigorie Teologul, la Sfântul Ioan Hrisostom și la vechii istorici, precum Eusebiu. Forma și înălțimea acestor cancellii au variat. Uneori erau pereți scunzi și solizi sau balustrade care ajungeau până la pieptul unui om, pe care te puteai sprijini în coate, alteori erau plăci de cancellii mai înalte, zăbrelite, sau un șir de coloane cu o arhitravă. Erau adesea făcute din materiale deosebit de prețioase și decorate cu sculptură sau cu imagini pictate. Pe partea interioară, adică pe partea sanctuarului, exista o perdea care se trăgea, pentru a-l deschide sau a-l închide, în funcție de momentele slujbei religioase. În felul acesta, cancellum-ul făcea sanctuarul și vizibil, și inaccesibil în același timp. El a devenit destul de timpuriu tot mai complex. Chiar în Bizanț au

început să se așeze acolo icoane ale Sinaxarului – în funcție de calendarul bisericesc sau de menolog – și icoane prăznicare. La început sub arhitravă, iar apoi pe ea, imediat deasupra ușilor împărătești, se afla o icoană a Mântuitorului, iar mai târziu, un triptic cu Mântuitorul, Maica Domnului și Sfântul Ioan Botezătorul (alcătuit fie dintr-un singur blat lung de lemn, fie din trei icoane separate), așa-numita Deisis. Acest triptic al cancellum-ului, adus în Rusia din Bizanț, se consideră a fi forma inițială din care s-a dezvoltat treptat iconostasul ortodox pe pământul rusesc. Dezvoltarea ulterioară a luat forma unui adaos la icoanele menționate mai sus și a unei creșteri numerice a șirurilor sau registrelor. Până în secolele al XIII-lea și al XIV-lea Rusia avea deja iconostase cu multe registre; mult mai târziu, în secolul al XVII-lea sau al XVIII-lea, această formă s-a răspândit din Rusia în alte țări ortodoxe.

Pentru a înțelege sensul și semnificația liturgică a iconostasului, este necesar să spunem câteva cuvinte despre simbolismul locașului de cult, transmis nouă de Sfinții Părinți; acest simbolism este factorul călăuzitor în construcția bisericilor ortodoxe și al dispunerii icoanelor înlăuntrul lor. În primele secole, acest sens era exprimat doar în concepția generală despre biserică, loc sfințit prin prezența lui Dumnezeu, care, în timpul slujbelor, este plină de îngeri și îi cuprinde pe toți oamenii răscumpărați și sfințiți. Această concepție generală despre biserică (mai degrabă o problemă de experiență lăuntrică decât de reprezentare exterioară) a început să se desfășoare tot mai detaliat, începând cu secolul al IV-lea. În special atunci slujbele religioase creștine au început să capete o formă clară, și, o dată cu aceasta, ca răspuns la cerințele rituale, au început să se dezvolte un plan definit și o decorare specifică ale diferitelor părți ale bisericii[1].

Eusebiu descria deja în detaliu acest simbolism în elogiul său adus episcopului Paulinus, cu ocazia construirii unei biserici în Tir[2]. La baza simbolismului stă învățătura Bisericii despre jertfa de

---

[1] V. Yakovlev, „Semnificația simbolismului atribuită de către Sfinții Părinți și dascălii bisericești unei biserici creștine și părților ei componente", în revista „Credință și Biserică", 1904.

[2] *Istoria Bisericii*, vol. 10, c. 4. *P.G.*, 20, col. 879-880.

răscumpărare a lui Hristos și despre scopul ei ultim, care constituie însăși esența creștinismului – transfigurarea viitoare a omului și, prin el, a întregii lumi. În întregul ei, biserica este imaginea lumii viitoare reînnoite, unde Dumnezeu „plinește toate întru toți" (Efes. 1, 23). Sfântul Ioan Damaschin spune: „Legea și toate câte se supun Legii au fost o umbră a chipului lucrurilor viitoare, adică o umbră a slujirii pe care o avem, iar slujirea pe care o avem este chipul bunătăților viitoare; dar chiar bunurile viitoare (Evr. 10, 1) (adică realitatea însăși) – sunt Ierusalimul ceresc, nu făcute din materie, cu mâini omenești, după cum însuși Apostolul ne spune: «Căci nu avem aici cetate stătătoare, ci pre ceea ce va să fie căutăm» (Evr. 13, 14), care este Ierusalimul ceresc, «al cărei Meșter și Lucrător este Dumnezeu» (Evr. 11, 10). Pentru că atât cele ce se supun legii, cât și cele ce se supun slujirii noastre, pentru aceasta au venit la existență (adică pentru Ierusalimul ceresc)."[1]

Pe baza acestei interpretări, fiecare compartiment al bisericii creștine își extrage semnificația din rolul și funcționalitatea generală în desfășurarea serviciului divin. După Sfântul Maxim Mărturisitorul și Sfântul Patriarh Sofronie al Ierusalimului, biserica este chipul lumii inteligibile și al celei sensibile – al omului duhovnicesc și al omului psihic. Altarul este simbolul celei dintâi, iar naosul – simbolul celei de a doua. În același timp, cele două părți constituie un întreg indivizibil, în care prima o luminează și o hrănește pe cea de a doua, astfel că cea din urmă devine expresia sensibilă a celei dintâi. Corelarea restabilește ordinea universului, răsturnată prin păcat. Această interpretare se dezvoltă și se detaliază și mai mult în tâlcuirile simbolismului Bisericii și al Liturghiei ale Sfântului Patriarh Gherman al Constantinopolului, marele mărturisitor al Ortodoxiei din timpul ereziei iconoclaste, și ale Sfântului Simeon, Mitropolitul Tesalonicului. După cel dintâi, „biserica este cerul pe pământ unde Dumnezeu, Care este mai presus de ceruri, locuiește și se sălășluiește și este mai slăvit decât cortul mărturiei. Este preînchipuită de patriarhi, s-a întemeiat pe Apostoli, s-a vestit de proroci, s-a împodobit de ierarhi, s-a sfințit de mucenici, iar Altarul ei înalt stă puternic așezat pe sfintele lor moaște..."

---

[1] *Al doilea cuvânt în apărarea sfintelor icoane*, c. 23., *P.G.* 94, col. 1309C.

După cum spune Sfântul Simeon al Tesalonicului, „ea reprezintă ceea ce se află pe pământ, în cer și mai presus de ceruri". Explică el mai clar: „Naosul corespunde pământului, biserica cerului, iar sfântul altar, celor ce sunt mai presus de ceruri."[1] Toate icoanele din biserică sunt dispuse în funcție de acest simbolism. Nu este un conglomerat arbitrar de imagini individuale, ci un sistem clar, care corespunde compartimentului edificiului unde se plasează o anumită reprezentare.

Legat de aceste interpretări, iconostasul are un înțeles simbolic. Sfinții Părinți îl aseamănă hotarului dintre două lumi: cea divină și cea umană, cea veșnică și cea trecătoare (de exemplu, Sfântul Grigorie Teologul în *Odă episcopilor*). Sfântul Simeon al Tesalonicului dă următoarea explicație: „Coloanele de pe iconostas reprezintă firmamentul care separă lumea spirituală de cea sensibilă. De aceea κοσμίτης (imposta sau grinda) semnifică unirea prin iubire a cerului cu pământul. Prin urmare, deasupra *kosmit*-ului, în mijlocul sfintelor icoane, sunt chipuri ale Mântuitorului și ale Maicii Domnului, care arată că ei locuiesc și în cer și printre oameni."[2]

Așa cum vom vedea mai departe, acest simbolism își găsește cea mai clară și mai deplină dezvoltare în iconostasul care s-a dezvoltat mai târziu din cancellum. Cu toate că, pe de o parte, este ca un paravan care separă lumea divină de cea umană, iconostasul unește în același timp cele două lumi într-un întreg, într-o reprezentare care reflectă o stare a universului unde se depășește orice separație, unde se realizează împăcarea făpturii cu Dumnezeu și o împăcare a făpturii cu sine însăși. Așezat la hotarul dintre divin și omenesc, el revelează prin imagini, cât se poate de deplin, căile către această reconciliere.

---

[1] *Carte despre Casa lui Dumnezeu*, c. 12. Acest simbolism se regăsește în interpretările apostolice despre biserică și templul lui Dumnezeu și reprezintă o dezvoltare a lor de către Sfinții Părinți. Astfel, Sfântul Apostol Pavel spune: „Trupurile voastre sunt mădulare ale lui Hristos" (I Cor. 6, 15); „Biserica este trupul lui Hristos" (Efes. 1, 23) (vezi și I Cor. 6, 19; Col. 1, 18)… Sfântul Apostol Petru aseamănă Biserica cu o casă zidită de mâini omenești, spunând: „Și voi înșivă, ca pietre vii, zidiți-vă drept casă duhovnicească" (I Pt. 2, 5). Aceasta se referă direct la perspectiva casei zidite de mâini omenești, ca imagine a Bisericii nezidite de mâini omenești.

[2] V. Yakovlev, *op. cit.*

Iconostasul portabil reprodus aici (Pl. 74), compus din cincisprezece secțiuni, este atribuit mijlocului secolului al XVI-lea[1]. Este un exemplu de compoziție clasică de iconostas ortodox. Astfel de iconostase se foloseau pentru rugăciuni în case particulare și de asemenea, datorită dimensiunii lor mici, mai ales atunci când sunt strânse (56 cm înălțime, 196 cm lungime), puteau fi luate în călătorii sau în campanii. Diferența dintre acesta și iconostasele bisericii constă în faptul că nu are partea de jos alcătuită din icoane ale sfinților locali și din cele trei uși: ușile centrale, care dau în altar, așa-numitele uși împărătești, ușa de nord, care duce către proscomidiar, și cea sudică, spre diaconicon. Obișnuitul registru superior lipsește și el – acela al protopărinților, reprezentând Biserica inițială a Vechiului Testament, de la Adam până la legea lui Moise, printr-o serie de Patriarhi ai Vechiului Testament, care prefigurează Biserica Noului Testament. Sub acesta, alcătuind registrul superior al iconostasului nostru, se află registrul Prorocilor. El constă în reprezentări ale profeților Vechiului Testament, cu suluri desfășurate în mâini, pe care sunt scrise texte din profețiile lor cu privire la Întruparea Domnului. De aceea în centrul acestui șir se află icoana Maicii Domnului a Întrupării (a Semnului)[2] (vezi analiza icoanei la p. 107) – icoana Întrupării, ca împlinire a profețiilor lor. Spre deosebire de registrele inferioare ale iconostasului nostru, unde diferența de mișcare a figurilor individuale se poate remarca doar observându-le cu atenție, aici atitudinile profeților sunt foarte variate. În ciuda orientării generale către centru, fiecare figură are propria sa mișcare, propriul gest. Fiecare proorocește în felul său, ținând filacterul într-un fel al lui. Acest registru reprezintă, de la Moise la Hristos, Biserica Vechiului Testament, care a fost o „prefigurare" (Patriarhul Gherman) și o pregătire pentru Biserica Noului Testament. În același timp, registrul Profeților împreună cu registrul protopărinților înfățișează strămoșii după trup ai Domnului. Astfel, icoana din centru, a Întrupării Domnului, arată legătura directă dintre Vechiul și Noul Testament.

Ordinea Profeților este aici următoarea: în dreapta icoanei Maicii Domnului (în stânga privitorului) sunt Profeții David, Zaharia

[1] P. Muratov, *Treizeci și cinci de artiști ai Bisericii primare ruse*, Paris, 1931, p. 71.
[2] Vezi Isaia 7, 11-14.

(tatăl Sfântului Ioan Botezătorul), Moise, Samuil, Naum, Daniil și Avacum; în stânga centrului (la dreapta privitorului) sunt Profeții Solomon, Iezechiel, Agheu, Ilie, Maleahi, Elisei și Zaharia.

Următorul registru al iconostasului este acela al „prăznicarelor". Acesta este alcătuit dintr-o serie de icoane reprezentând evenimente ale Noului Testament, care se sărbătoresc în Biserică cu o solemnitate deosebită, fiind etapele principale ale lucrării Proniei divine în lume, adică ale creșterii revelației. Revelația este începutul „slujirii pe care o avem", adică împlinirea a ceea ce a fost prefigurat și prevestit în registrele superioare. Aceste zile sfinte exprimă totalitatea învățăturii Bisericii; ele sunt „perlele dogmelor dumnezeiești", după cum le numește Patriarhul Gherman. În iconostasele bisericești, acest registru este, de obicei, compus din icoane ale Învierii lui Hristos și ale celor douăsprezece praznice împărătești: șase ale Domnului – Nașterea, Întâmpinarea Domnului, Epifania (Botezul Domnului), Schimbarea la Față, Intrarea în Ierusalim, Înălțarea –, patru ale Sfintei Fecioare – Nașterea, Intrarea în Biserică, Buna Vestire, Adormirea Maicii Domnului –, Cincizecimea și Înălțarea Sfintei Cruci, aranjate conform desfășurării anului bisericesc. Acolo unde este spațiu, ca în iconostasul reprodus aici (Pl. 74), se adaugă icoane ale altor zile de sărbătoare mai puțin importante, precum și icoana Răstignirii. În iconostasul nostru, aranjamentul icoanelor Marilor Sărbători nu corespunde ciclului bisericesc. El este următorul (de la stânga la dreapta): Nașterea Maicii Domnului, Intrarea Maicii Domnului în Biserică, Buna Vestire, Botezul, Întâmpinarea Domnului, Intrarea în Ierusalim, Mironosițele la Mormânt, Răstignirea, Pogorârea la iad, Învierea lui Lazăr, Nașterea lui Hristos, Schimbarea la Față, Înălțarea, Înălțarea Sfintei Cruci, Adormirea Maicii Domnului, Sfânta Treime. Semnificația și conținutul icoanelor acestor sfinte sărbători vor fi analizate în altă parte (vezi paginile 157-233).

Următorul registru al iconostasului se numește „Cinul". Este o Deisis dezvoltată – tripticul vechiului cancellum. Cuvântul Deisis (*Δέησις*) înseamnă rugăciune, în acest caz, starea în rugăciune a Maicii Domnului și a Sfântului Ioan Botezătorul dinaintea Mântuitorului. Maica Domnului stă întotdeauna la dreapta Sa, după cuvintele psalmului: „Stătut-a Împărăteasa de-a dreapta Ta" (Ps. 44, 9).

Cuvântul „Cin" înseamnă ordine. Această „ordine" s-a născut alăturând Maicii Domnului și Sfântului Ioan Botezătorul, care stau în rugăciune dinaintea lui Hristos, pe membrii diferitelor cete de sfinți cerești și pământești: îngeri, apostoli, ierarhi și alții[1].

Ordinea dispunerii lor în iconostasul reprodus este următoarea: în stânga Sfintei Fecioare – Arhanghelul Mihail, Apostolul Petru, Sfântul Vasile cel Mare, Sfântul Ioan Hrisostom, Sfântul Zosima și Sfântul Mare Mucenic Gheorghe; în dreapta Sfântului Ioan Botezătorul – Arhanghelul Gavriil, Apostolul Pavel, Sfântul Grigorie Teologul, Sfântul Nicolae, Sfântul Sava, Sfântul Mare Mucenic Dimitrie.

Dispuși într-o succesiune strictă și ordonată, sfinții reprezentați aici se unesc într-o singură mișcare comună – avântul lor în rugăciune către Domnul, Care stă pe tronul Său. Prin această mișcare ritmică îl atrag pe privitor în procesiunea lor solemnă. Proporțiile înfățișării lor ușor alungite, pline de concentrare adâncă, le conferă o eleganță și o delicatețe deosebită. Liniile armonioase formează siluete ascuțite, aplecate, de parcă ar fi mișcate de vînt, liber și ușor către centru.

„Cinul" exprimă rezultatul Întrupării dumnezeiești, împlinirea Bisericii Noului Testament. Acesta este centrul Iconostasului. Înfățișarea sfinților reprezentați individual aici nu exprimă slujirea lor pământească, deși îmbrăcămintea și însușirile lor o arată. Ceea ce se reprezintă aici este culminarea fiecărui tip de slujire, a fiecărei căi luate în parte – o stare în rugăciune dinaintea tronului lui Dumnezeu. Ordinea ritmică exterioară a chipurilor exprimă ordinea lăuntrică. Este imaginea dobândirii ordinii normale a universului,

---

[1] Icoanele cu mai multe figuri au existat chiar și în Bizanț. Astfel, în elogiul adus de Sfântul Patriarh Sofronie al Ierusalimului Sfântului Chir și Sfântului Ioan (scris în a doua jumătate a secolului al VII-lea și citat la Sinodul al VII-lea Ecumenic) citim: „Am văzut o icoană mare și minunată în care în mijloc erau zugrăviți în culori Hristos și Maica Sa, Doamna noastră, Sfânta Fecioară Maria în stânga; în dreapta era Sfântul Ioan Botezătorul, Înaintemergătorul Mântuitorului [...] Erau aici zugrăviți și unii dintre marii însoțitori ai Apostolilor, proroci și sfinți din ceata mucenicilor. Printre ei erau, cu precădere, acești Sfinți Martiri Chir și Ioan." Scopul unor astfel de icoane și locul unde erau ele așezate nu se cunoasc.

ordinii vieții ce va să vină, unde Dumnezeu este „toate în toți" (I Cor. 15, 28), este contemplarea Slavei dumnezeiești. Această gândire se reflectă aici, în icoana Mântuitorului Însuși. El este înfățișat stând pe tronul Său, cu atributele Slavei dumnezeiești, *mandorla* intersectată de raze izvorând din El, înconjurată de puterile cerești, cu simbolurile Evangheliștilor în colțuri. *Mandorla* este așezată între două pătrate care formează o stea octogonală, simbolul zilei a opta – viața viitoare[1]. Acest tip iconografic al Mântuitorului nu este altul decât acela al desfășurării viziunii profetice a slavei Domnului. „Domnul a împărățit; întru podoabă s-a îmbrăcat [...] pentru că a întărit lumea, care nu se va clăti" (Ps. 92, 1). Reprezentarea iconografică mai are și alte aspecte: în centrul icoanei Judecății de Apoi este de obicei așezat o *Deisis* cu acest tip iconografic special al lui Hristos-Judecător Care vine întru slavă. O astfel de concepție a Judecății de Apoi este prezentă și aici, în „Cin". Privit astfel, „Cinul", în întregimea lui, exprimă mijlocirea prin rugăciune a Bisericii lui Hristos pentru păcatele lumii. Mai mult, această iconografie Îl reprezintă pe Mântuitorul, în centrul „Cinului", Cap al Bisericii și Răscumpărător Care Se jertfește pentru păcatele oamenilor. De aceea în icoana noastră ține Evanghelia deschisă la textul: „Veniți la Mine toți cei osteniți și împovărați și Eu vă voi odihni pre voi" (Mt. 11, 28) – primindu-i pe toți cei care vin la El, căci El este iubirea desăvârșită[2].

Registrul inferior al unui iconostas bisericesc poate avea caracter local și ocazional. Aici (Pl. 1) este reprezentat prin partea sa centrală, ușile împărătești, care au de o parte și de cealaltă două icoane mari, de obicei pe aceea a Mântuitorului și, la dreapta Sa (în stânga privitorului), icoana Maicii Domnului cu Pruncul. Uneori icoana Mântuitorului este înlocuită cu icoana hramului bisericii respective. Mai departe, pe ușile din nord și din sud, sunt pictați cei doi Arhangheli, Mihail și Gavriil, sau sfinți diaconi, ca slujitori în săvârșirea Tainei. Dacă mai rămâne spațiu, se completează cu alte icoane. Acest registru și-a păstrat vechea denumire: registrul Închi-

---

[1] Vezi p. 206.

[2] Textul evanghelic este de obicei ales după nevoia celor cărora le este destinat și după aspectul iconografiei Mântuitorului, care trebuie subliniat în anumite situații.

nării. Se numește așa pentru că icoanele Sinaxarului sau ale unei zile de sărbătoare, care erau așezate aici, pe cancellum, se scoteau și se așezau pe amvon, pentru închinare. Se pare că această denumire s-a păstrat pentru că icoanele, cu prilejul sărbătorilor, nu erau așezate foarte sus și astfel erau obiectul unei închinări și al unei venerări mai apropiate și mai directe. Sunt sărutate, se ard lumânări dinaintea lor etc. La ele se pot referi cu deosebire cuvintele Sfântului Simeon al Tesalonicului, că „se sălășluiesc atât în cer, cât și printre oameni". Acestui registru îi lipsește aranjamentul ritmic strict al altor registre și este adesea chiar asimetric. Icoanele care îl compun sunt, în general, foarte variate și depind de cerințele locale și de caracterul bisericii respective.

UȘILE ÎMPĂRĂTEȘTI

Ușile împărătești au existat, se pare, de pe vremea primelor iconostase. Ele erau alcătuite dintr-o ușă dublă, cu partea superioară sculptată, fixată pe stâlpi de lemn. După cum mărturisesc scriitorii bisericești, ușile împărătești erau decorate cu icoane încă din cele mai vechi timpuri[1]. Așezarea lor obișnuită, la fel ca la ușile reproduse aici (Pl. 2), este următoarea: în partea de sus Buna Vestire, cu Maica Domnului în partea dreaptă a privitorului și Arhanghelul Gavriil în stânga. Mai jos sunt cei patru Evangheliști, câte doi pe fiecare batantă: sub Arhanghelul Gavriil, Sfântul Ioan și Sfântul Luca; sub Maica Domnului, Sfântul Matei și Sfântul Marcu. Pe fiecare parte, pe stâlpii de lemn pe care sunt prinse batantele, sunt reprezentați Sfinți Părinți alcătuitori de Liturghii (Pl. 1).

Ușile împărătești sunt intrarea în Sfânta Sfintelor – altarul; numai clerul poate intra prin ele și numai în anumite momente, după cum cere serviciul divin. În acord cu simbolismul altarului, ele reprezintă intrarea în Împărăția lui Dumnezeu. De aceea pe ele sunt

[1] E. Filimonov, *Probleme legate de forma inițială a iconostasului în bisericile rusești*, Moscova, 1859 (în lb. rusă).

reprezentați vestitorii acestei Împărății – Evangheliștii și, deasupra lor, Buna Vestire, ca personificare a vestirii pe care o proclamă ei.

Imediat deasupra ușilor împărătești, pe un panou introdus în spațiul decupat pentru partea lor superioară, se află icoana Cinei celei de Taină – Împărtășirea Apostolilor. Această icoană reprezintă versiunea liturgică a temei Cinei celei de Taină care, luată ca episod istoric din viața Mântuitorului și ca moment al instituirii Tainei Euharistiei, este așezată de obicei în registrul praznicarelor, dacă mai rămâne spațiu[1]. Tema Împărtășirii Apostolilor subliniază și individualizează slujirea sacerdotală a lui Hristos, exprimată aici ca lucrare preoțească directă a Sa. Trăsătura caracteristică a acestei icoane este aceea că în ea se repetă, în esență, același gest (vezi Pl. 2); în felul acesta apar cele două elemente ale împărtășirii, obligatorii în Biserica Ortodoxă. De o parte, șase Apostoli se pregătesc să se împărtășească cu pâine, după cuvintele Domnului „Luați, mâncați; acesta este Trupul Meu" (Pl. 24a). De cealaltă parte (Pl. 24b), ceilalți șase se apropie de potir, după cuvintele: „Beți dintru acesta toți. Că acesta este Sângele Meu, al Legii celei noi" (Mt. 26, 26-28). Această Sfântă Taină, reprezentată imediat deasupra locului unde se împărtășesc credincioșii, se perpetuează astfel, fiind oferită membrilor Bisericii de către urmașii Apostolilor, unindu-i unii cu alții și înălțându-i către Hristos, făcându-i părtași ai Trupului Său și ai Dumnezeirii Sale, după cum spune Sfântul Ioan Damaschin[2].

Acestea sunt, pe scurt, semnificația și conținutul diferitelor registre ale iconostasului ortodox clasic. La baza dezvoltării sale (creșterea numărului și distribuirea icoanelor) stă necesitatea absolută de a înțelege dogma creștină. De aceea rolul pe care îl avea cancellum-ul nu numai că s-a păstrat, dar a căpătat o semnificație pe care nu o avea înainte. Separând altarul de naos (divinul de uman), iconostasul, ca și vechiul cancellum, arată diferența lor ierarhică, im-

---

[1] Iconografia acestor icoane este cunoscută încă din secolul al VI-lea (vezi Evangheliarul Rossano, de origine alexandrină, și discul găsit lângă Antiohia în 1911). Ele au înlocuit imaginile jertfei lui Avraam, a lui Abel și a altor prototipuri ale jertfei Noului Testament și imaginile încă și mai vechi ale peștilor, pâinilor etc.

[2] *Credința Ortodoxă*, Cartea a IV-a, c. 13, „Despre preacuratele și sfintele Taine ale Domnului", *P.G.* 94, col. 1144.

portanța și semnificația Tainei care se săvârșește în sanctuar. Arată, în același timp, legătura dintre cele două lumi, cerească și pământească, și revelează în registru plastic această legătură, înfățișând într-o formă concisă, pe un singur plan, chiar în fața ochilor adunării, căile de împăcare dintre Dumnezeu și om, scopul și urmările jertfei răscumpărătoare a lui Hristos, pogorârea lui Dumnezeu și înălțarea omului. Pe diferite registre, într-o ordine armonioasă și într-o succesiune strictă, ni se dezvăluie voia dumnezeiască. De la Dumnezeu la om, de sus în jos vine raza revelației divine: treptat, prin pregătirea Vechiului Testament, prin cele prefigurate de patriarhi și prevestite de profeți spre seria praznicelor, plinirea celor pentru care se pregătea Vechiul Testament, iar prin acest registru spre împlinirea viitoare a voii Sale – imaginea Împărăției lui Dumnezeu, „Cinul". Sub acesta se petrece comuniunea directă a lui Dumnezeu cu omul. Căile înălțării omului acestea sunt. Ele pornesc de jos în sus. Primind propovăduirea Evangheliei și comuniunea prin rugăciune, prin unirea voinței omului cu voia lui Dumnezeu (sub acest aspect, icoana Bunei Vestiri reprezintă iconografia unirii armonioase a celor două voințe)[1] și, în sfârșit, prin comuniunea în Taina Euharistiei, omul își realizează înălțarea sa către „Cin", adică intră în unitatea sobornicească a Bisericii, devine „același trup" cu Hristos (Efes. 3, 6). Simbolul exterior al acestei unități în slujba religioasă este, printre altele, gestul simbolic al tămâierii. Preotul sau diaconul cădește mai întâi în fața icoanelor și apoi în fața adunării, cinstind astfel chipul lui Dumnezeu din om și unind într-un singur gest sfinții reprezentați în icoane și adunarea – Biserica cerească și cea pământească.

Extinderea iconostasului, care s-a încheiat în secolul al XVI-lea, s-a realizat în Rusia, în special în perioada celei mai înalte înfloriri a sfințeniei și a picturii de icoane din secolele al XIV-lea și al XV-lea. De aceea adâncimea pătrunderii în înțelesul și în semnificația icoanei, atât de caracteristică acestei perioade, se reflectă în forma și în conținuturile iconostasului clasic.

Făcând o paralelă între sfințenie și iconografie, se poate spune că pictura de icoane este expresia exterioară și punctul culminant al celei mai înalte perioade a sfințeniei ruse.

---

[1] Vezi analiza icoanei Bunei Vestiri, p. 183.

Iconostasul reprodus aici (Pl. 74), reprezentând unul dintre cele mai cunoscute iconostase portabile, este încă insuficient pentru a ne forma o idee despre iconostasul bisericesc clasic, în ciuda tuturor explicațiilor și descrierilor. Trebuie amintit că dimensiunile joacă un rol foarte important. Astfel, dacă mărim figurile „Cinului" la trei metri și ne imaginăm restul păstrând proporțiile, ne putem face o idee, de exemplu, despre ansamblul impresionant din creația la care a luat parte Sfântul Andrei (Rubliov), în 1408, la Vladimir.

Icoanele lui Hristos

„Cuvântul Tatălui cel necuprins, din tine, Născătoare de Dumnezeu, S-a cuprins întrupându-Se; și chipul cel întinat, la chipul cel dintâi întorcându-l, cu dumnezeiasca podoabă l-a amestecat. Deci, mărturisind mântuirea, Îl închipuim cu fapta și cu cuvântul."

Acest Condac cântat la Duminica Ortodoxiei (prima duminică din Postul Mare), când Biserica sărbătorește biruința sfintelor icoane și totodată triumful dogmei Întrupării, conține implicit întreaga doctrină a ceea ce este „Chipul", prin excelență.

„Chipul lui Dumnezeu celui nevăzut, mai întâi născut decât toată făptura" (Coloseni 1, 15), ipostasul Logos-ului, este o „mărturisire scurtă și limpede a firii Tatălui"[1]. Omul, creat după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, a avut atunci ca Arhetip pe Cuvântul dumnezeiesc[2].

De aceea Întruparea Fiului reînnoiește chipul care și-a pierdut asemănarea din cauza păcatului omului[3]: nu este doar o teofanie desăvârșită, ci și desăvârșirea Omului, la care primul Adam nu a putut ajunge. Icoana lui Hristos, Dumnezeu și Om, este expresia plastică a dogmei de la Calcedon, pentru că ea reprezintă Persoana divină întrupată, Fiul lui Dumnezeu, Care S-a făcut Fiul Omului,

---

[1] Sf. Grigorie de Nazianz, *Or. XXX*, sec. 20, *P.G.* 36, col. 129A.

[2] Sf. Atanasie, *Împotriva păgânilor*, 1, 2, *P.G.* 25, col. 5C-8A.

[3] Idem, *Despre Întrupare*, 14, *P.G.* 25, col. 120CD. Trad. eng. St. Vladimir's Seminary Press, 1977.

„consubstanțial cu Tatăl" prin dumnezeirea Sa și „consubstanțial cu noi" prin umanitatea Sa.

Dacă Hristos, „al doilea Adam" (I Cor. 15, 45), S-a arătat ca Arhetip al „primului om", pe de altă parte, în iconomia Sa răscumpărătoare, a luat asupra Sa asemănarea firii umane căzute, care este „neasemănare" sub aspectul „Robului", al „Omului durerilor" (Is. 53, 3). Astfel, în vreme ce rămâne „Chipul cel adevărat", Hristos a unit două aspecte în timpul vieții Sale pământești: pe acela al slăvitei asemănări și pe cel al neasemănării chenotice – „chip al lui Dumnezeu" și „chip de rob" (Fil. 2, 6-7), primul fiind ascuns ochilor străini prin cel de-al doilea. Înainte de Patima Sa chiar și cei mai apropiați ucenici aveau să-l vadă pe Hristos doar o singură dată în chipul slăvit al umanității Sale îndumnezeite: pe Muntele Tabor.

Biserica, văzându-L pe Hristos cu ochii credinței statornice, îl va înfățișa întotdeauna în cântările ei liturgice și în icoanele ei pe Dumnezeul-Om păstrându-Și măreția chiar și în kenoza Lui.

Mandylion – icoana nefăcută de mână

Icoana „nefăcută de mână" (ἀχειροποίητος) sau „Mandylion" (μανδήλιον), cunoscută în Apus sub numele de „Sfânta Față", ocupă locul central printre icoanele lui Hristos. Expresia „acheiropoietos" își primește adevăratul sens în contextul scripturistic (Mc. 14, 58): chipul „nefăcut de mână" este, mai presus de toate, Cuvântul întrupat, Care „S-a arătat" în „templul trupului Său" (In. 2, 21). De atunci legea mozaică, care interzicea chipurile (Ieș. 20, 4), nu a mai avut sens, iar icoanele lui Hristos au devenit mărturii incontestabile ale Întrupării lui Dumnezeu. În loc de a crea după propriile înclinații, „cu mâna lor", chipul Dumnezeului-Om, iconografii trebuie să urmeze o tradiție care îi leagă de „acheiropoietos"-ul originar. Această tradiție a dobândit o formă legendară, la începutul secolului al V-lea, în istoria lui Abgar, regele Edessei, care se zice că avea un portret pictat al lui Hristos. După versiunea bizantină, chipul de la Edessa ar fi o întipărire a feței Mântuitorului pe o bu-

cată de pânză pe care Hristos a pus-o pe chipul Său și a trimis-o mesagerului lui Abgar[1].

Așadar, primele icoane ale lui Hristos, „mandylion"-ul și cele două reîntipăriri miraculoase ale mandylion-ului pe cărămizi – „keramion"-ul –, ar fi fost documente „nefăcute de mână", directe și, ca să zicem așa, dovezi materiale ale Întrupării Cuvântului. Aceste istorii legendare exprimă, în felul lor, un adevăr dogmatic: iconografia creștină – și, mai presus de toate, posibilitatea reprezentării lui Hristos – își are fundamentul în faptul Întrupării. Prin urmare, arta sacră a icoanelor nu poate fi o creație arbitrară a artiștilor: așa cum teologul se exprimă prin intermediul gândirii, tot așa iconograful exprimă prin arta sa Adevărul viu, „nefăcut de mână", Revelația, pe care Biserica o are în Tradiția ei. Mandylion-ul exprimă, mai bine decât orice altă sfântă icoană, principiul dogmatic al iconografiei. De aceea Sinodul al VII-lea Ecumenic (787) i-a acordat o atenție specială[2] și, pentru a sărbători triumful definitiv al sfintelor icoane, această icoană a lui Hristos este venerată la sărbătoarea Ortodoxiei (vezi Condacul de la pagina 100).

Mandylion-ul ne arată doar fața lui Hristos, fără gât sau umeri, încadrată de păr lung, căzând în bucle de o parte și de alta. Barba este uneori simplă, sfârșindu-se într-un punct, alteori dublă. Trăsăturile regulate ale feței sunt redate schematic: linia frumoasă a gurii nu are nimic carnal; formele alungite și foarte drepte ale nasului, cu sprâncenele arcuite, model ce amintește de palmier. Expresia gravă și impasibilă a acestei fețe a Dumnezeului-Om nu are nimic comun cu expresia detașată, atât de des întâlnită în efigiile create de arta religioasă din Orientul Îndepărtat. Aici este starea de nepătimire a naturii umane, care exclude păcatul, dar rămâne deschisă tuturor durerilor lumii căzute. Ochii larg deschiși, întorși către privitor, au o privire atentă și întristată, care pare să pătrundă în adâncimile conștiințelor fără să le copleșească: Hristos nu a venit în lume ca să o judece, ci ca să o mântuiască (In. 3, 17). În nimbul care înconjoară capul lui Hristos este înscris semnul Crucii.

[1] Vezi relatarea bizantină a icoanei de la Edessa, greșit atribuită lui Constantin Porfirogenetul: *P.G.* 113, col. 428-454. Vezi legenda apuseană a Sfintei Veronica.

[2] Mansi, col. concil. XIII, col. 189-192.

Nimbul cruciger se va regăsi în toate reprezentările lui Hristos. Literele grecești de pe cele trei brațe ale Crucii formează Numele divin, revelat lui Moise: *ὁ ὤν* – Cel ce este, înfricoșătorul Nume al lui Iahve, aparținând naturii divine a lui Hristos. Numele prescurtat al lui Iisus Hristos – IC XC (deasupra, în icoana din Pl. 26) – desemnează Ipostasul Fiului întrupat. Înscrierea Numelui pe toate icoanele lui Hristos, ale Maicii Domnului ($\overline{\mu\rho}\ \overline{\theta\upsilon}$) și ale tuturor sfinților este obligatorie.

Icoanele reprezentând Mandylion-ul trebuie să fi fost numeroase în Bizanț începând cu secolul al VI-lea; și așa au devenit, mai ales după mutarea icoanei de la Edessa la Constantinopol (în 944). Totuși cele mai bune icoane de acest tip pe care le avem astăzi se datorează artei rusești. Una dintre cele mai vechi este icoana de la Catedrala Adormirii Maicii Domnului din Moscova (secolul al XII-lea), pictată în manieră monumentală, care amintește de fresce[1].

Icoana noastră (Pl. 25), pictată pe un steag, este lucrarea unui iconograf rus, mutat la Paris în jurul anului 1945. Tehnica modernă, simțul artistic al pictorului vremurilor noastre au servit aici pentru a exprima ceea ce nu este făcut de mână omenească: înfățișarea tradițională a lui Hristos așa cum Îl cunoaște Biserica.

Iisus Hristos Pantocrator

Tipul iconografic al lui Hristos-Pantocrator (*Παντοκράτωρ*, Atotțiitorul) exprimă, în trăsăturile umane ale Fiului Întrupat, măreția dumnezeiască a Creatorului și Răscumpărătorului Care stăpânește destinele lumii. Pantocratorul stă pe tron, binecuvântând cu mâna dreaptă și ținând în mâna stângă un sul sau o carte. Așa apare, de exemplu, în Deisis, unde Maica Domnului și Sfântul Ioan Boteză-

[1] De exemplu, Mandylion-ul de la Neredica, din aceeași epocă. O imagine a aceluiași tip, la A. Grabar, *Mântuitorul Acheiropoietos de la Catedrala din Laon*, Zographika, 3 (Seminarium Kondakovianum), Praga, 1930.

torul stau de o parte și de alta a tronului[1]. Dar, fie că este reprezentat singur, fie înconjurat de sfinți, tipul lui Hristos-Pantocrator poate fi întotdeauna redus la o icoană bust, în care tronul nu apare (cu excepția reprezentărilor Judecății de Apoi, care Îl înfățișează pe Pantocrator întotdeauna în întregime, așezat pe tronul slavei). Imaginile gigantice ale Pantocratorului, figurat bust în mozaicurile și frescele cupolelor bizantine, au un stil monumental, punând în evidență înfățișarea cutremurătoare a Domnului, Stăpânul universului, Care va veni să judece viii și morții. Totuși, în icoanele așezate spre închinare, tipul lui Hristos-Pantocrator, deși își păstrează aceeași măreție, nu mai este deloc înfricoșător. Expresia gravă a feței este plină de dulceață; este Domnul plin de milostivire, Care a venit să ia asupra Sa păcatele lumii. Cartea din mâna stângă stă deschisă la cuvintele Evangheliei, care diferă de la o icoană la alta.

Icoana mare, reprodusă în Pl. 26, atribuită sfârșitului de secol XV, Îl arată pe Mântuitorul ca Împărat al Slavei, înconjurat de puterile cerești.

Așezat pe un tron măreț sculptat, Mântuitorul binecuvântează cu mâna dreaptă, în timp ce cu stînga ține Evanghelia deschisă pe genunchi, cu textul compozit: „Nu judecați după înfățișare, ci judecați judecată dreaptă. Căci cu judecata cu care judecați…" (In. 7, 24; Mt. 7, 2). El este înconjurat de o mandorlă ovală și de două pătrate curbate care formează o stea octogonală – simbolul veacului viitor. (O stea de forma aceasta, dar fără simbolurile Evangheliștilor, se întâlnește și în icoanele Schimbării la Față, de exemplu în picturile din biserica Kovalevo de lângă Novgorod, 1380, și în manuscrisul grecesc împodobit cu miniaturi, de la Biblioteca Națională din Paris, 1242, folio 92; se regăsește și în icoanele din secolul al XIV-lea.) Aici, primul pătrat înconjoară numai figura maiestuoasă, frumos așezată, a Pantocratorului. Acest pătrat este închis în mandorla care conține heruvimi, reprezentanți ai lumii îngerilor, înconjurând tronul lui Dumnezeu. În colțurile celui de al doilea pătrat, trasate în afara mandorlei, sunt simbolurile Evangheliștilor care vestesc Evanghelia în cele patru colțuri ale lumii. În stânga privitorului, deasupra, simbolul Sfântului Evanghelist Matei – un om; dede-

[1] Vezi „Iconostasul", p. 94-95.

subt, simbolul Sfântului Evanghelist Marcu – leul. În dreapta este un vultur – simbolul Sfântului Ioan, și un vițel – simbolul Sfântului Luca (Apoc. 4, 6-8).

Creatorul, „Care stă pe heruvimi", are o mișcare puternică, dar calmă, iar mișcarea Sa parcă se transmite lumii create, reflectându-se în aripile fremătătoare ale heruvimilor, în varietatea pozițiilor lor și în mișcarea animalelor spre colțurile celui de al doilea pătrat.

În cea de a doua icoană reprodusă aici (rusească, secolul al XVI-lea – Pl. 27), Hristos poartă o îmbrăcăminte albastru-închis, dar tunica Îi este reprezentată printr-un veșmânt slăvit, pentru că este țesută cu aur („assiste"[1]). Părul bogat se revarsă în bucle pe umărul stâng al lui Hristos. Mâna dreaptă, strânsă în semn de binecuvântare, înclină spre Evanghelie, pe care Hristos o oferă credincioșilor. Evanghelia stă deschisă la pasajul de la Matei (11, 28, 30): „Veniți la Mine toți cei osteniți și împovărați și Eu vă voi odihni pe voi [...] pentru că jugul Meu este ușor." Înscrisul și crucea nimbului sunt șterse.

A treia icoană a Pantocratorului reprodusă aici (Pl. 3) este acoperită cu un cadru de email, care urmează contururile lui Hristos, reprezentat bust. El binecuvântează și ține Evanghelia deschisă, conținând aceleași cuvinte pe care le-am notat la icoana precedentă. Aici, reprezentarea lui Hristos este simplificată, mai puțin lăcuită. Tunica nu este țesută cu aur și, în general, înfățișarea Mântuitorului este mai puțin maiestuoasă: iconograful a căutat să exprime, mai presus de toate, milostivirea și dulceața Domnului, accesibile rugăciunilor omului.

Această icoană a fost executată într-un atelier din Rusia, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Deși aparține unei perioade decadente, ea rămâne fidelă canonului iconografic, atât în conceperea lui Hristos-Pantocrator, cât și în tehnică.

[1] „Assiste" este un termen tehnic, explicat în „Tehnica icoanei", p. 83.

Icoanele Maicii Domnului

Biserica i-a consacrat Maicii Domnului un cult de „supravenerare", înălțând-o mai presus de toți sfinții și de toate ierarhiile cerești. Locul Fecioarei celei alese este central în istoria mântuirii. De fapt, Dumnezeiasca Pronie, respectând libertatea făpturilor, nu ar fi putut culmina în Întruparea Fiului lui Dumnezeu înainte ca Sfânta Fecioară să fi consimțit ca „taina cea din veci ascunsă neamurilor" (Coloseni 1, 26) să se împlinească în ea, făcând-o Maică a Domnului. De aceea spune Sfântul Ioan Damaschin că „numele *Θεοτόκος* conține întreaga istorie a iconomiei divine în lume"[1]. Dogma *mariologică* este conținută în hristologie: nimeni nu poate nega Sfintei Fecioare calitatea de Maică a Domnului, așa cum dorea Nestorie, fără a prejudicia dogma Întrupării Ipostasului divin al Fiului ei. Nu firea omenească a lui Hristos, luată separat, ci însăși Persoana Fiului lui Dumnezeu S-a născut, după umanitatea Sa, din Fecioara Maria – făptură pregătită de Duhul Sfânt să primească în pântecele ei pe Cuvântul Tatălui venit în lume.

Numele Maicii Domnului exprimă o relație unică, legată de a doua Persoană a Sfintei Treimi, relație de maternitate, încredințată unei persoane umane prin alegere divină. Acest loc preeminent în iconomia mântuirii, acest rol unic în Întruparea lui Dumnezeu nu a rămas doar o funcție instrumentală. „Maria, mama lui Iisus" (Fapte 1, 14) a actualizat relația unică ce o lega de Fiul ei, manifestându-se în sfințenia ei personală. Dar această sfințenie nu poate fi alta decât „toată sfințenia", plenitudinea harului conferit Bisericii – complementul slăvitei umanități a lui Hristos. Numai că în vreme ce Biserica așteaptă încă venirea veacului ce va să fie, Maica Domnului a trecut pragul veșnicei Împărății; și, ca singura persoană umană îndumnezeită – semn al îndumnezeirii finale a făpturilor –, ea stăpânește alături de Fiul ei asupra destinelor lumii ce se desfășoară încă în timp.

Supravenerarea, care îi aparține Maicii Domnului, nu se poate compara cu închinarea adusă sfinților sau îngerilor. Multiplele aspecte ale slavei ei, care întrec tot ce își poate imagina omul aici, jos,

---

[1] *Credința ortodoxă*, III, c. 12, *P.G.* 94, col. 1023 și 1032.

au dat naștere unei multitudini de icoane, dintre care reproducem aici o parte din principalele tipuri.

Maica Domnului a Întrupării (a Semnului)

Icoana Maicii Domnului a Întrupării (Znamenie) este printre cele mai venerate icoane ale Maicii Domnului. Acest chip, care are în mod caracteristic mâinile ridicate, aparține tipului Maicii Domnului Oranta, dar cu Hristos pe pieptul ei. Gestul de rugăciune, mâinile ridicate, caracteristic Orantei, nu este specific creștin. Se cunoștea și în Vechiul Testament, și în vechea lume greco-romană. S-a răspândit mai ales în paleocreștinism, însă nu ca simplu gest de rugăciune, ci ca personificare a rugăciunii în chipul Orantei. Astfel de imagini se întâlnesc în frescele din catacombe și pe fundul vaselor sfinte găsite acolo. Acestea din urmă au adesea un chip al Maicii Domnului în rugăciune, cu inscripția „Maria" sau „Mara" (vechea formă răsăriteană a numelui), care apare la începutul secolului al IV-lea. Cea mai veche icoană cunoscută a Maicii Domnului Oranta, cu Iisus Emanuel pe pieptul ei – Semnul nostru –, datează tot din veacul al IV-lea. Această icoană, cu două monograme ale lui Hristos de o parte și de alta, se află în catacomba romană din „Cimitero Maggiore"[1].

La fel ca și chipul solemn al Maicii Domnului Oranta (fără Hristos), această icoană a Întrupării constituie podoaba altarului în bisericile ortodoxe, fiind o revelare iconografică a Bisericii personificate de Maica Domnului care a cuprins în sine pe Dumnezeul Cel necuprins.

---

[1] După N.P. Kondakov (*Iconografia Maicii Domnului*, vol. I), această frescă pare a fi o copie a unei icoane răsăritene mai vechi a Maicii Domnului. O altă icoană foarte veche a Semnului s-a găsit pe o ampulla adusă în secolul al V-lea din Răsărit, iar acum se află într-un muzeu din Bologna (reprodusă de Kondakov, *ibidem*).

Icoanele Maicii Domnului a Întrupării sunt de două feluri: în-tr-unele Hristos este înfățișat într-o mandorlă[1], într-altele, ca în fresca de la Cimitero Maggiore, fără mandorlă, așa cum în unele icoane Maica Domnului este reprezentată bust, în timp ce în altele, în întregime (de exemplu, Maica Domnului Oranta de la Yaroslav, din secolele XII-XIII, din Galeria Tretiakov). Pe fundal, de o parte și de alta a Maicii Domnului, sunt câteodată pictați serafimi sau alți îngeri, care îi subliniază semnificația (ca în icoana reprodusă aici, Pl. 28), aceea că ea este mai presus de îngeri, „mai cinstită decât heruvimii și mai mărită fără de asemănare decât serafimii".

Pe iconostasele bisericilor ortodoxe, care exprimă învățătura dogmatică a Bisericii, icoana Maicii Domnului, așa cum am văzut, este de obicei așezată în centrul registrului Profeților – așa-numita Maica Domnului a „Cinului" („ordine"), adică icoana centrală a Bisericii Vechiului Testament aflate în așteptarea răscumpărării. Așa cum se știe, profețiile Vechiului Testament despre Întruparea dumnezeiască nu culminează într-o rostire alegorică (așa cum sunt profețiile lui Solomon, Moise, Iacov și ale altora), ci cu profeția clară și distinctă a lui Isaia care, pentru claritatea și exactitatea profețiilor sale, este numit „al cincilea Evanghelist". „Pentru aceasta Domnul meu vă va da un semn: Iată, Fecioara va lua în pântece și va naște Fiu și vor chema numele lui Emanuel" (Isaia 7, 14). Icoana Maicii Domnului cu Pruncul Emanuel la sânul ei este tocmai Semnul vestit de profet și revelat lumii prin împlinirea lui. De aici vine numele icoanei.

Semnul este icoana Întrupării dumnezeiești, a revelației Celei de a doua Persoane a Sfintei Treimi, arătarea Fiului lui Dumnezeu în

[1] Mandorla sau „gloria" luminoasă este una dintre cele mai clare și mai mărețe caracteristici iconografice ale lui Hristos. Este un simbol în formă de cerc sau oval care semnifică cerurile, Slava dumnezeiască, Lumina. O mandorlă este alcătuită din mai multe, de obicei din trei, cercuri concentrice, cel mai adesea în diferite nuanțe de albastru, străpunse de razele de lumină care izvorăsc din Hristos. Mandorla este însușirea trupului îndumnezeit al lui Hristos, în icoanele care Îl înfățișează dincolo de planul pământesc al existenței (la fel se poate spune despre veșmintele lui lucrate în aur). Ca însușire a lui Iisus-Emanuel, mandorla pune în evidență ideea Pruncului născut înainte de veacuri. Mandorla se folosește și pentru Maica Domnului atunci când trebuie să reprezinte slava ei de dincolo de sfera pământească.

firea Sa umană, primită de la Maica Domnului. La fel ca și profeția lui Isaia, icoana Maicii Domnului a Întrupării este o expresie a prezicerilor profetice ale Întrupării. Este evident de ce în unele iconostase (vezi Pl. 74) profetul Isaia lipsește. Nu-i o omisiune, ci arată o înțelegere deosebit de adâncă a sensului și conținutului icoanei: câtă vreme este prezent Semnul dat de Domnul, chipul profetului cu prorocirea lui ar fi o repetare inutilă.

Se poate spune că așa cum, după cuvintele Sfântului Vasile cel Mare, „cuvântul adevărului [...] în iconomia Duhului [...] este atât de scurt și de concis, încât puținul înseamnă mult"[1], tot așa, icoana Maicii Domnului a Întrupării, în simplitatea ei maiestuoasă, este, în conținutul ei, una din cele mai adânci și mai complexe icoane ale Maicii Domnului. Icoana noastră are o particularitate rară printre icoanele de acest tip: nu numai Emanuel este aici înfățișat într-o mandorlă, ci și Maica Domnului. Cu alte cuvinte, alături de revelația slavei dumnezeiești a lui Iisus Emanuel este aici revelată și slava Maicii Sale. Întrucât așa cum firea Sa omenească este nedespărțită de Maica Sa, tot așa slava Maicii este nedespărțită de slava Pruncului dumnezeiesc. Însă mandorla Maicii Domnului diferă de cea a Mântuitorului atât în culoare, cât și în absența cercului auriu. Albastru-verde cu roz de jur împrejur care trece în roșu, pare să fie o expresie vizuală a cuvintelor Acatistului Maicii Domnului, în care ea-i cântată drept „căruța aprinsă a Cuvântului" [...], „Dimineața cea mai luminoasă [...] care Îl poartă pe Soarele-Hristos" (Laude, Irmos 5; Laude, Irmos 3) și așa mai departe. Simbolismul combinației acestor culori corespunde, evident, întunecimii nopții păcatului și al necunoașterii, iar zorii zilei ce vine corespund restaurării lumii. Aceasta aruncă o lumină asupra semnificației cosmice a Maicii Domnului și a rolului ei în mântuirea lumii, pentru că ea „a înnoit întreaga lume în pântecele ei" (Laude, Irmos 8 al canonului de Sâmbătă, glas 1).

Tonul rece al ramei care acoperă marginea icoanei, făcute din argint învechit, și aureolele încrustate sporesc tonul general cald al icoanei și, armonizându-se frumos cu culorile, îi conferă o înfățișare solemnă și sărbătorească.

[1] Operele Sfântului nostru Părinte Vasile cel Mare, partea a IV-a, Cuvântul al 3-lea, Moscova, 1892 (în lb. rusă).

Maica Domnului Hodighitria (Îndrumătoarea)

Tipul iconografic al Maicii Domnului cunoscut sub numele de „Hodighitria" (ἡ Ὁδηγήτρια) a avut o serie de prototipuri care o leagă de o venerabilă antichitate. Tradiția bizantină o pune pe seama unei picturi originale a Sfântului Luca. Conform acestei istorii, se spune că Maica Domnului și-a binecuvântat portretul zicând: „Binecuvântarea mea va rămâne mereu asupra acestei icoane", că Sfântul Luca a trimis „preaputernicului Teofil" la Antiohia portretul Maicii Domnului împreună cu textul Evangheliei sale și că, spre mijlocul secolului al V-lea, această icoană a fost mutată la Constantinopol, prin grija împărătesei Eudoxia, ca dar pentru soacra ei, Pulheria[1]. Această istorie a fost larg acceptată în Bizanț prin secolul al IX-lea, când numele „Hodighitria" a apărut pentru prima oară pe pereți. Nu se știe dacă acest nume vine de la biserica „Conducătorilor" (τῶν Ὁδηγῶν), în care împărații obișnuiau să se roage când plecau din capitală în fruntea unei oștiri, sau dacă icoana Maicii Domnului, ca „Îndrumătoare", a dat numele bisericii reconstruite de Mihail al III-lea (842-867). În orice caz, la acea vreme îi era deja atribuit icoanei făcătoare de minuni mutate la Vlaherne un rol special în destinele Imperiului creștin. Această concepție a contribuit la formarea tipului iconografic, bizantin prin excelență, care avea să fie elaborat în secolul al IX-lea și avea să primească numele de Hodighitria[2].

Prototipurile siriene ale Hodighitriei, numeroase deja în secolul al VI-lea, ne-o înfățișează pe Maica Domnului dreaptă, ținând Pruncul înfășat pe brațul ei drept. Concepția bizantină avea să transforme aceste icoane. În icoanele Hodighitriei create în Bizanț, Iisus-Prunc apare întotdeauna așezat pe brațul stâng al Maicii Sale. Pruncul nu mai este sugar: El este tipul lui Iisus-Emanuel, Pruncul

[1] Conform unui pasaj al primei cărți a compilației istorice scrise de Teodor Lectorul (în jurul anului 530), pasaj ce pare să fie o interpolare de mai târziu. Vezi Dobschütz, *op. cit.*, I, p. 269*, 186*, 188*.

[2] N. P. Kondakov, *Iconografia Maicii Domnului*, St. Petersburg 1914, volumele I passim și II, pp. 152-293.

„Dumnezeu Cel mai înainte de veci", plin de înțelepciune, în ciuda anilor Săi tineri. Îmbrăcat în himation, țesut cu aur, Iisus-Emanuel ține în mâna stângă un sul, în timp ce cu dreapta binecuvântează; este redat frontal și privind drept înaintea Lui. Maica Domnului, dreaptă și maiestuoasă, nu are nici o expresie intimă față de Fiul ei: ea stă cu fața către privitor sau, mai degrabă, privirea ei este îndreptată pe deasupra capului lui Emanuel. Mâna dreaptă a Hodighitriei, ridicată la piept, ar putea fi un gest de rugăciune; dar, mai curând, este un gest de prezentare: Theotokos Îl prezintă oamenilor pe Fiul lui Dumnezeu, Care, prin ea, a venit în lume. Sau, iarăși, este atitudinea Suveranei care îi prezintă Fiului ei pe cei credincioși, cărora Iisus-Emanuel le răspunde printr-un gest maiestuos și larg de binecuvântare (Pl. 29).

Icoana Hodighitriei creată în Bizanț amintește de ordinea rituală de la palatul imperial, care a transformat viața monarhilor „porfirogeneți" într-o serie de ceremonii oficiale, ascunzând orice expresie a sentimentelor personale, lăsând astfel să apară numai caracterul sacru al demnității imperiale. Dar în același timp, această detașare maiestuoasă, străină de orice manifestare de afecțiune omenească, aparținea cel mai mult unei icoane dogmatice a Maternității dumnezeiești – icoanei Maicii Domnului Theotokos cu Iisus-Emanuel.

Tipul Hodighitriei a dat naștere variantelor iconografice care, o dată ce au fost consacrate prin apariția unei icoane făcătoare de minuni, au fost reproduse cu o nouă denumire. Publicăm aici trei icoane ale Maicii Domnului „Hodighitria", venerate în Rusia. Ele sunt reproduceri ale icoanelor făcătoare de minuni de la Smolensk, Tihvin și Kazan.

Maica Domnului din Smolensk

„Hodighitria" din Smolensk (sărbătorită la 28 iulie) a fost probabil adusă în Rusia de împărăteasa Ana a Greciei, soția Sfântului Vladimir, sau, conform altei tradiții, de către prințesa bizantină cu

același nume, care s-a căsătorit cu Vsevolod al Cernigovului în 1046. Se spune că Vladimir Monomahul a așezat această icoană în catedrala din Smolensk în 1101. Nici una dintre reproduceri, dintre care mai multe sunt venerate ca icoane făcătoare de minuni, nu este mai veche de secolul al XIV-lea, după N. Kondakov[1].

Maica Domnului din Smolensk este o icoană rusească ce se aseamănă cel mai mult tipului clasic al Hodighitriei bizantine: aceeași atitudine maiestuoasă a Născătoarei de Dumnezeu și a Pruncului-Emanuel, aceleași gesturi solemne pe care le-am observat mai sus. Icoana reprodusă aici (Pl. 30) este o lucrare frumoasă a secolului al XVI-lea (108 x 82 cm). Capul frumos al Maicii Domnului, așezat pe gâtul alungit și grațios, este acoperit cu *maforion*-ul împodobit cu trei steluțe, deasupra capului și pe umeri. Acest simbol al pururea fecioriei (ἀειπαρθενεία) – înainte, în timpul și după naștere – apare în toate icoanele Maicii Domnului. Este o dezvoltare decorativă a celor trei cruci care împodobesc, în icoane mai vechi, maforionul Fecioarei. Veșmântul lui Emanuel îi acoperă în întregime trupul și este țesut cu aur. Maica Domnului, pictată bust, trebuie să rămână în picioare, pentru că Fiul ei nu îi stă pe genunchi; ea îl ține sus și drept, pe mâna stângă, într-o atitudine ceremonioasă, ca în icoanele bizantine ale Hodighitriei (Pl. 4). Arhanghelii din colțurile de sus sunt Mihail (în dreapta Maicii Domnului) și Gavriil (în stânga ei).

Maica Domnului din Tihvin

Icoana Maicii Domnului din Tihvin (sărbătorită la 26 iunie) a fost venerată în Rusia din 1383. Ea seamănă cel mai mult cu tipul bizantin al Maicii Domnului Eleousa (Milostiva). Kondakov este gata să considere icoana de la Tihvin ca replică a unei variante care apăruse deja în Bizanț[2]. Tipul clasic al Hodighitriei bizantine a suferit anumite modificări. Iisus-Emanuel nu mai este reprezentat

[1] *Op. cit.*, vol. II, pp. 201-203.
[2] *Op. cit.*, vol. II, pp. 211-212.

frontal, cu fața în întregime întoarsă spre credincioși: trupul Său stă întors spre umărul drept al Maicii; e reprezentat în poziție trei sferturi. Iisus-Emanuel stă tot drept, așezat pe brațul stâng al Maicii Sale, dar atitudinea lui este mai puțin ceremonioasă: piciorul drept, îndoit sub veșmântul simplu (fără aur în țesătură), lasă să se vadă talpa piciorului ieșind de sub piciorul stâng, întins înainte. Tot așa, gestul de binecuvântare este mai puțin solemn: în loc să întindă brațul maiestuos, Pruncul ridică simplu mâna dreaptă în semn de binecuvântare. Trupul Maicii Domnului este ușor răsucit spre latura dreaptă a icoanei. Fără să-și piardă expresia solemnă, detașată de orice afecțiune omenească, Hodighitria de la Tihvin își înclină capul spre Iisus-Emanuel. Maica Domnului nu-și întoarce privirea spre Prunc, dar întreaga ei atitudine și mai ales expresia gânditoare și întristată a feței ne descoperă o Hodighitrie milostivă, care mijlocește la Fiul ei, rugându-se pentru lumea căzută.

Icoana reprodusă aici în culoare este probabil o lucrare din secolul al XVI-lea (Pl. 31). În ciuda restaurărilor de mai târziu, se poate recunoaște pensula unui iconar al marii școli.

Cealaltă icoană de același tip este caracteristică picturii ruse din secolul al XVII-lea (Pl. 32). Punerea alături a celor două icoane ne oferă o idee despre libertatea de exprimare a artistului în reproducerea unui anumit tip iconografic.

Maica Domnului din Kazan

Icoana Maicii Domnului din Kazan (sărbătorită la 8 iulie și la 22 octombrie) s-a aflat în 1579. Când vorbim despre „aflarea" unei icoane, acest cuvânt, des întâlnit în vechile cronici și scrieri hagiografice rusești, reprezintă un eveniment miraculos prin care o icoană, necunoscută până atunci, se face observată ca nou izvor de manifestare a harului. Istoria aflării icoanei Maicii Domnului la Kazan, capitala hanatului tătar, abia cucerită de ruși, poate servi ca exemplu tipic. După ce a apărut în vis, de câteva ori la rând, unei tinere fete, Maica Domnului i-a poruncit să arate clerului și dem-

demnitarilor locul unde se găsea icoana ei făcătoare de minuni. În cele din urmă, tânăra fată, împreună cu mama ei, a scos din pământ icoana. Dusă în procesiune la catredală, icoana recent descoperită a Maicii Domnului s-a remarcat printr-o serie de minuni. Icoana din Kazan a însoțit trupele naționale care au eliberat Moscova de sub stăpânirea poloneză pe data de 22 octombrie 1612. Împreună cu icoana din Smolensk, a încurajat armata rusă în 1812. Rolul ei în destinul Rusiei se poate compara cu cel al Vlahernitissei din Bizanț.

Icoanele Maicii Domnului din Kazan sunt foarte numeroase: este, probabil, cel mai răspândit tip de icoană a Maicii Domnului din Rusia. Icoana pe care o reproducem aici (Pl. 33) trebuie să fi fost executată spre sfârșitul secolului al XVI-lea, adică la scurt timp după apariția icoanei din Kazan. Icoana noastră restrânge imaginea Maicii Domnului până la umeri: astfel, mâna stângă, cu care Îl ține pe Prunc, și mâna dreaptă, cu gestul de rugăciune, nu mai apar. La fel, Iisus-Emanuel este reprezentat doar până la brâu. Mâna stângă, care ține de obicei sulul, este ascunsă sub veșmânt. La fel ca în icoana Hodighitriei din Smolensk, El este îmbrăcat într-un veșmânt țesut cu aur și stă drept în picioare, cu fața întoarsă în întregime către credincioși. În icoana noastră, mâna cu care binecuvântează a fost deteriorată într-un incendiu, dar se poate observa că gestul este mai puțin solemn decât în icoana din Smolensk. Chiar mai mult decât în icoana din Tihvin, capul Maicii Domnului este aplecat spre Iisus-Emanuel. Chipul rămâne grav, dar exprimă, în același timp, o dulceață maternă și o blândețe întristată: fără a privi direct la Fiul ei, Maica Domnului pare să se gândească la menirea Lui de Mântuitor venit în lume ca să pătimească. Nu mai este o ceremonie oficială de prezentare. Tema bizantină a Hodighitriei s-a metamorfozat cu totul în icoana rusească a Maicii Domnului din Kazan.

Icoana noastră a fost restaurată de curând la Paris. Are culori frumoase: maforionul purpuriu-aprins iese în evidență pe fundalul ocru-auriu.

Maica Domnului pe tron

Acest tip iconografic este de obicei cunoscut în Rusia sub numele de Maica Domnului din Cipru[1], a cărei icoană în mozaic, făcătoare de minuni, era cunoscută în Cipru încă de la începutul secolului al VII-lea. Icoana se mai numește și Maica Domnului Pecerska din Kiev[2]. Versiuni remarcabile ale acestei icoane se mai află și în bisericile Mistrei, la Peribleptos (a doua jumătate a secolului al XIV-lea) și Pantanassa (începutul secolului al XV-lea)[3]. Era foarte larg răspândită în Apusul medieval, unde a devenit varianta preferată de chip sculptat al Maicii Domnului. Versiuni similare icoanei noastre se pot afla printre icoanele și frescele din Muntele Athos[4].

Icoana reprodusă aici este o imagine solemnă a Maicii Domnului stând pe tron, ținându-l pe Pruncul Hristos drept în fața ei, în poală, și susținându-l de umăr cu mâna stângă și de picior cu mâna dreaptă. Pruncul este reprezentat în atitudinea Pantocratorului, binecuvântând cu mâna dreaptă și ținând în stânga sulul așezat pe genunchi. În stânga privitorului, Arhanghelul Mihail, iar în dreapta, Arhanghelul Gavriil se apropie de tron, în atitudine de închinare. Pe chenarul icoanei, unde se reprezintă, de obicei, sfinți patroni ai familiei sau alți sfinți venerați cu deosebire, ca și scene din Sfânta Scriptură sau din viețile sfințior, sunt așezate în următoarea ordine: pe marginea de sus, Buna Vestire[5], Răstignirea, Coborârea de

---

[1] Comemorată pe data de 9 iunie.

[2] Sărbătorită pe 3 mai și pe 15 august.

[3] Vezi N. P. Kondakov, *Iconografia Maicii Domnului* vol. II, c. 7. Petersburg, 1915 (în lb. rusă).

[4] *Ibidem.*

[5] Această Bună Vestire este cu totul asemănătoare icoanei reproduse în „Seminarium Kondakovianum", vol. I, Praga, 1927, într-un articol de N. Beliaev, dedicat ei. Prezintă același fundal arhitectural, același copac, aceleași falduri ale veșmintelor. Singura mică diferență apare în proporțiile Maicii Domnului și ale Arhanghelui, care, în icoana noastră, sunt mai alungite și mai grațioase. Pe baza unei analize iconografice și stilistice și a comparării acestei icoane cu exemple de artă din Muntele Athos, fresce și miniaturi, autorul presupune că această Bună Vestire a fost pictată de un pictor cretan din Muntele Athos, în a doua parte a secolului al XVI-lea.

pe Cruce, Pogorârea la iad. Pe marginea din stânga privitorului, începând de sus, Sfântul Ioan Botezătorul, Sfântul Apostol Petru, Sfântul Mare Mucenic Gheorghe și Sfânta Muceniță Ecaterina; în dreapta, Sfântul Ioan Evanghelistul, Sfântul Apostol Pavel, Sfântul Mare Mucenic Dimitrie de la Tesalonic și Sfântul Antonie cel Mare; în partea inferioară se află Sfântul Grigorie Teologul, Sfântul Ioan Hrisostom, Sfinții Constantin și Elena, Sfântul Vasile cel Mare și Sfântul Nicolae.

Școala cretană, căreia îi este atribuită această icoană, își are originea în secolul al XIV-lea. Pur provincială de-a lungul secolelor al XIV-lea și al XV-lea (lucru dovedit de picturile din Creta), după căderea Constantinopolului a ajuns succesoarea lui principală[1] și a început să joace un rol important, mai ales în secolul al XVI-lea, dar era deja mult influențată de Apus.

Icoana reprodusă aici (Pl. 34) reprezintă unul din cele mai bune exemple ale acestei Școli cunoscute de noi și demonstrează faptul că pictorii mai păstrau canonul iconografic chiar și la sfârșitul secolului al XVI-lea. Înfățișarea gravă și maiestuoasă a Maicii Domnului, cu Pruncul Hristos la fel de maiestuos, stând în poala ei, pe tron, se află în contrast puternic cu înfățișarea îngerilor, care se pleacă spre Maica Domnului, întinzându-și mâinile în rugăciune către ea. Superioritatea Maicii Domnului față de aceștia, ea fiind „mai cinstită decât îngerii, arhanghelii și decât toate făpturile" (Rugăciune către Prea Sfânta Născătoare de Dumnezeu), este evidențiată aici și prin dimensiunile figurii sale, mai mari decât cele ale îngerilor.

Nu mai puțin solemne sunt și chipurile sfinților de pe chenarul icoanei. Această solemnitate oarecum oficială, caracteristică ierarhiei stricte din Imperiul Bizantin, este încă și mai mult evidențiată aici prin liniile ascuțite, accentuate și prin prezentarea detaliată, rece, care conferă un caracter oarecum metalic, mai ales veșmintelor sfinților de pe margine. Acestea sunt trăsăturile principale moștenite de la Școala cretană din ultima perioadă a artei bizantine. Deși conferă imaginilor o anumită austeritate, aceste particularități nu tulbură în nici un fel unitatea generală a icoanei, care produce o impresie puternică și solemnă.

[1] V. N., *Istoria picturii bizantine*, vol. I.

Icoanele Maicii Domnului Eleousa (Îndurătoarea)

Icoanele care înfățișează gesturile reciproce de iubire dintre Maica Domnului și Fiul ei se numesc „Glykophilousa"[1]. În contrast cu măreția solemnă și gravă a icoanelor Maicii Domnului Hodighitria, care pun în lumină dumnezeirea Pruncului Hristos, icoanele Eleousei sunt pline de firească afecțiune umană, de iubire maternă și de gingășie. Aici, mai mult decât în Hodighitria, este exprimat aspectul uman al Maternității și Întrupării divine; ele subliniază faptul că umanitatea Maicii lui Dumnezeu este și umanitatea Fiului ei, de care ea este nedespărțită prin nașterea Lui.

O icoană a Maicii Domnului Eleousa este o imagine a Maicii adânc întristate și suferind în tăcere din cauza Patimilor Fiului, care i-au fost de mai înainte revelate. („Și prin sufletul tău va trece sabie", Lc. 2, 35) Pruncul este aici, ca și în Hodighitria, Iisus-Emanuel, îmbrăcat în aceleași veșminte, arătând, prin țesătura lor, dumnezeirea Sa de dinainte de veci. Dar aici, prin manifestările sentimentelor Sale pur omenești, teama, tandrețea, și prin gesturile Sale, icoana aruncă o lumină asupra firii Sale umane (Pl. 35).

Tipul Eleousei, deși rar în Bizanț, a ajuns să fie extrem de răspândit pe pământul rusesc, devenind una dintre temele principale ale iconografiei rusești, a cărei înclinație spre exprimarea sentimentelor umane purificate de Lumina dumnezeiască pare să-și găsească personificarea în imaginea Eleousei. „Este una din culmile artei rusești. Nici arta gotică franceză, nici Renașterea italiană nu au reușit să pună în această icoană mai multă căldură. Ele au creat imagini mai umane, dar nu mai mișcătoare. Icoanele rusești ale «Glykophilousei» își justifică numele pentru că, privindu-le, omul este mișcat de un sentiment de adâncă tandrețe, sentiment cel mai bine descris în cuvintele poetice ale Sfântului Isaac Sirul. După descrierea lui, semnul unei inimi milostive este acela când «inima omului arde pentru toată creația – oameni, păsări, animale, demoni și toate făpturile. La amintirea și la vederea lor, ochii săi varsă lacrimi. O

[1] În grecește, *Eleousa;* în rusă, *Umilenie;* în românește, *Îndurătoarea* (*Nota red.*).

milă mare și puternică îi cuprinde inima și o mare suferință i-o frânge într-atât, încât nu poate să îndure să audă sau să vadă că o făptură suferă vreun rău sau vreo durere cât de mică. De aceea se roagă în fiecare ceas cu lacrimi pentru lumea necuvântătoare, pentru dușmanii adevărului, pentru cei care îi fac rău, ca ei să fie păziți și să aibă parte de milostivire; se roagă și pentru târâtoare, cu mare milă, care îi izvorăște din inimă nemăsurat, până într-atât, încât se aseamănă prin ea cu Dumnezeu».”[1]

Așa cum am spus mai înainte, orice sentiment omenesc exprimat într-o icoană se transfigurează și își dobândește sensul deplin prin legătura lui cu lumea harului divin. Icoanele Eleousei sunt poate cel mai izbitor exemplu al acestui fapt. În toată marea varietate de sentimente omenești, cele legate de maternitate sunt cele mai intense, întrucât, mai mult decât oricare altele, sunt legate nu numai de viața interioară a omului, ci și de cea fizică. În icoanele Eleousei, mângâierea maternă a Maicii Domnului este indisolubil legată de durerea ei chinuitoare pentru Fiul ei. Această suferință pe care o simte pentru El se transformă aici într-o compasiune maternă pentru toate făpturile pentru care Se jertfește El de bună voie. Iar această compasiune dumnezeiască transfigurează cea mai instinctuală parte a firii umane, care îl leagă pe om de întreaga creație – maternitatea. Legătura cu dumnezeirea transformă tandrețea maternă într-o iubire și o durere atotcuprinzătoare pentru toată creația. „De la plângerea pierderii personale, durerea se transformă în compasiune pentru durerea universală, în durere provocată de simpla existentă a durerii ca element inalienabil al ordinii lumii.”[2] De aceea Maica Domnului este venerată ca Bucuria tuturor făpturilor create, cu care ea se face una, în chip ontologic, bucurie izvorâtă din conștiința și credința în mijlocirea „inimii milostive” care nu poate suferi durerea la care sunt supuse aceste făpturi. Acea iubire atotcuprinzătoare, care nu cunoaște nici o lege, decât pe cea a milei și a suferinței, își găsește expresia deplină în icoana Maicii îndurerate pentru Fiul răstignit.

---

[1] *Cuvinte ascetice ale Sfântului nostru Părinte Isaac Sirul*, Moscova, 1858, apud V. N. Lazarev, *Arta Novgorodului*, 1947, Moscova-Leningrad, p. 114.

[2] A. I. Anisimov, *Icoana Maicii Domnului din Vladimir*, Praga, 1928, p. 32.

Acest conținut al icoanelor Eleousei, cu toată căldura și puterea lor adâncă și impresionantă, exclude complet orice sentimentalism sau dulcegărie, care este semnul unui sentiment îngust, egoist. Nici nu are vreun schematism uscat, abstract.

Tipul general al Eleousei are o mulțime de variante. Fiecare dintre cele patru icoane reproduse aici își revelează și își transmit într-un fel propriu conținutul.

Maica Domnului din Vladimir

Una dintre cele mai vechi versiuni ale icoanei Eleousa este vestita icoană bizantină a Maicii Domnului din Vladimir, secolul al XI-lea sau începutul secolului al XII-lea.

După tradiție, icoana Maicii Domnului din Vladimir a fost pictată de Sfântul Evanghelist Luca în timpul vieții Maicii Domnului[1]. Văzând icoana ce i-a fost adusă, Maica Domnului a repetat profeția: „de acum mă vor ferici toate neamurile" (Lc. 1, 48) și a spus: „harul și puterea mea sunt în această icoană" (Stihiră la Litie, glas 8, în ziua prăznuirii icoanei). Conform analelor, această icoană, adusă la Kiev de la Constantinopol, acum în Galeria Tretiakov, se află în Rusia din 1155. În același an a fost dusă în ținutul Suzdal, iar în 1161, a fost mutată la Vladimir, de unde și-a luat și numele, iar, în cele din urmă, în 1395, la Moscova. Această icoană a ocupat un loc special în vechea Rusie. Cronicile înregistrează fiecare dată în

[1] În iconografia ortodoxă sunt mai multe icoane atribuite Sfântului Evanghelist Luca. Nu trebuie, în nici un caz, să înțelegem lucrul acesta în sensul că exact acele icoane au fost lucrarea mâinii Evanghelistului, ci că ele corespund tradiției stabilite de el. Astfel spus, ele reproduc icoane pictate odată de Sfântul Evanghelist Luca. De aceea, cuvintele rostite de Maica Domnului la vederea icoanei sale pictate de Sfântul Evanghelist Luca sunt păstrate de Biserică în slujbele consacrate mai multor icoane ale Maicii Domnului. Tradiția apostolică trebuie luată aici în același sens, așa cum o înțelegem atunci când vorbim despre liturghia apostolică sau despre canoanele apostolice. Ele sunt de la Apostoli nu pentru că Apostolii înșiși le-au scris, ci pentru că ele poartă autoritatea și caracterul Apostolilor.

care a fost mutată dintr-un loc într-altul și explică, prin influența ei, orice eveniment important din istoria rusă. De-a lungul secolelor, această icoană a ocrotit poporul rus și este venerată ca cea mai mare comoară sfântă a neamului. Armata de voluntari care a eliberat Moscova de polonezi în 1612 a luptat și pentru icoana din Vladimir: „Mai bine să murim decât să lăsăm icoana Preacuratei Maicii Domnului din Vladimir să fie pângărită."[1]

Trăsătura distinctivă a icoanei din Vladimir a Maicii Domnului este poziția ei și a Pruncului pe Care Îl ține pe brațul drept, aplecându-și capul spre El. Cu mâna stângă, fie că atinge umărul pruncului, fie că (practic întotdeauna) Îl strânge la pieptul ei, întinzând rugător mâna către El și, în același timp, îndreptând atenția privitorului spre El. Pruncul dumnezeiesc este întotdeauna înfățișat cu piciorul stâng îndoit sub El, din care se vede doar talpa. Icoana reprodusă aici (Pl. 6) este o versiune a icoanei din secolele XI-XII, menționată mai sus, de care se deosebește prin două trăsături: aici, ochii Maicii Domnului nu sunt întorși către privitor, ci privesc peste capul Pruncului. Pruncul ține brațul stâng pe după gâtul Maicii Sale, nu direct, ci peste maforion astfel încât mâna stângă nu i se vede. Chipul Maicii Domnului, frumos încadrat în icoană, este plin de o pace solemnă. Conturul unit al celor două chipuri conferă icoanei o calitate puternic monumentală, caracteristică celei mai bune perioade a iconografiei rusești. Pruncul dumnezeiesc este reprezentat într-o mișcare vie și blândă; lipindu-Și fața de obrazul Maicii Sale, El pare că încearcă să-i liniștească durerea ascunsă. Fără să dea atenție mângâierii, Maica Domnului se uită în depărtare cu o privire plină de iubire și de întristare adâncă. Fața ei gravă și concentrată, întoarsă spre Fiul Care o mângâie, este întoarsă lăuntric, nu către Pruncul omenesc, ci către Făcătorul lumii născut din ea. Ca o „caldă Mijlocitoare înaintea lui Dumnezeu" și „puternică Apărătoare a lumii"[2] (Slujba

[1] Icoana din Vladimir a Maicii Domnului se sărbătorește de trei ori pe an și toate cele trei date sunt legate de izbăviri miraculoase ale Moscovei de tătari: pe 26 august 1395, pe 23 iunie 1480 și pe 21 mai. Această ultimă dată marchează două evenimente: înnoirea icoanei din 1514, cu participarea Mitropolitului Varlaam (iconograf), și eliberarea de tătari din 1521.

[2] *Slava Maicii Domnului*, publicată de Editura Sinodală, Moscova, 1907 (în lb. rusă).

zilei), ea se apleacă spre Prunc, cerând de la El milă pentru toți cei care vin la El, acoperindu-i cu mijlocirea ei.

Maica Domnului de la Tolga

Icoana Maicii Domnului de la Tolga își ia numele de la locul unde a apărut, în 1314, pe râul Tolga de lângă Iaroslav, și unde s-a construit mai târziu o mănăstire pentru a adăposti icoana[1].

Icoanele Maicii Domnului de la Tolga sunt variate: uneori Maica Domnului este înfățișată șezând pe un tron, cu Pruncul stând în picioare în poala ei, ca în vestita icoană cu acest nume din Galeria Tretiakov din Moscova; în altele este înfățișată bust, cu figura Pruncului în întregime, reproducând aparent icoana de la Galeria Tretiakov. Icoana prezentată aici (Pl. 36) este a treia variantă a Maicii Domnului de la Tolga. Diferă de alte icoane prin aceea că Pruncul dumnezeiesc nu Se întinde cu un impuls de nerăbdare spre Maica Sa, ci stă liniștit, cu mâna în jurul gâtului ei. Icoana este lipsită de orice dramă. Este mai puțin intimă decât alte icoane ale Eleousei reproduse în lucrare, dar are mai multă adâncime și mai mult conținut. Blândețea maternă dobândește aici un calm nedureros, vecin cu detașarea. Toate sentimentele și experiențele umane și-au aflat aici sensul ultim și sunt astfel aduse la o pace mai înaltă. Icoana uimește prin curăția ei duhovnicească excepțională. Ea pare să fie expresia picturală a cuvintelor imnului cântat Maicii Domnului în ziua pomenirii acestei icoane: „Nu este nici o micșorare în frumusețea ta, O, Fecioară: căci tu singură ești curată, ivindu-te din veșnicie, O, Preaslăvită, luminând lumea cu razele feciorei tale și cu lumina curăției tale."

Chipul Maicii Domnului pare să fie fără volum și fără greutate. Mâinile ei disproporționat de mici nu strâng, ci doar Îl ating pe

[1] La început s-a construit o biserică „dintr-o zi" pe locul unde s-a găsit icoana (nume dat bisericilor construite într-o singură zi, eveniment foarte frecvent în vechea Rusie); icoana a fost așezată aici și în aceeași zi s-a fixat comemorarea aflării ei, pe 8 august (Mineiul pe 8 august).

Pruncul Hristos, Care o îmbrățișează. Totul se concentrează asupra fețelor iluminate, lipsite de orice emoție. Ochii negri cu genele lungi, plini de o tainică întristare, privesc în zare și, în același timp, sunt întorși înlăuntru, în adâncul ei. Fața iluminată, întristată a Maicii Domnului este calm aplecată spre Fiul ei, în certitudinea milostivirii Sale față de făpturi; iar El, lipindu-și fața de obrazul ei, parcă răspunde, binecuvântând-o pe ea și întreaga lume.

Executarea acestei icoane constă în păstrarea neobișnuitei ei adâncimi. Ritmul liniilor care curg lin creează o stare de concentrare calmă. Icoana se caracterizează printr-un desen remarcabil și prin noblețea formei întrucâtva „arhaice", care pune în lumină și sporește încă și mai mult conținutul icoanei. Este pictată cu un simț artistic excepțional, într-o gamă de culori simplă. Fețele sunt pictate într-un stil blând, cu treceri discrete de la culori deschise la nuanțe verzui. Desenul lor delicat le conferă o deosebită întregire, plinătate și viață. Tunica Mântuitorului, cu un *clavus* verzui, cu cingătoare, este pictată în galben-ocru lichid, cu pliuri în alb, care pare luminos pe albul fondului care se întrezărește. Maforionul închis la culoare al Maicii Domnului are străfulgerări blânde de roșu-ocru. Nici desenul, nici culorile nu au greutate. Privind icoana, ai impresia că s-a turnat din pensula artistului ca rugăciunea, tot atât de firească unui sfânt ca și respirația.

Maica Domnului din Korsun

Numele icoanei Maicii Domnului din Korsun vine de la vechiul oraș grecesc Korsun sau Kersonesos, port comercial situat în Crimeea, lângă Sevastopol, unde, conform vechilor anale, Sfântul Prinț Vladimir a fost botezat în anul 988. În general, toate icoanele grecești care au venit în Rusia prin acest port s-au numit „din Korsun". Nume păstrat și de icoana Eleousei pe care o vom analiza, al cărei prototip a fost o icoană grecească de la Korsun.

O trăsătură caracteristică a icoanelor de acest tip este, mai întâi, capul Maicii Domnului foarte mult aplecat spre stânga, apoi veșmântul Pruncului care a alunecat pe trupul Său, descoperind o tunică albă, împodobită adesea cu broderie, ca în icoana reprodusă aici (Pl. 37). Pozițiile Pruncului dumnezeiesc în aceste icoane variază. În unele este înfățișat într-o postură calmă, cu amândouă picioarele atârnând, în altele, ca în icoana noastră, cu piciorul drept îndoit pe dedesubt, astfel încât i se vede doar talpa. În multe dintre ele Pruncul schițează un gest de afecțiune, agățându-se cu mâna dreaptă de bărbia sau de obrazul Maicii. Spre deosebire de multe alte icoane ale Eleousei, atitudinea Pruncului din icoana reprodusă nu este lipsită de un anumit dramatism. Cu teamă parcă, zvâcnește spre fața Maicii Sale, în timp ce ea, ca și cum L-ar mângâia, privește cu durere către omul care o contemplă. În comparație cu icoanele de mai înainte ale Eleousei, pline de o gravă concentrare lăuntrică, aici fața Maicii Domnului este mai caldă și mai intimă. Datorită faptului că privirea ei nu se îndreaptă în aceeași direcție cu linia mișcării capului, ci către privitor, scena nu apare ca o lucrare închisă în sine; dimpotrivă, este direct legată de lumea exterioară. Tandrețea maternă a Maicii Domnului față de Fiul ei este în același timp întoarsă în afară. Aplecându-se calm asupra Pruncului, ea îmbrățișează cu privirea această lume dezbinată dinaintea ochilor ei, atrăgând-o spre participare în rugăciunea cu care mijlocește înaintea lui Dumnezeu pentru ea.

Această icoană mică, de uz particular, surprinde prin căldura interioară, sporită de culorile calde, și prin execuția de excepție, de mare rafinament. Tehnica execuției, care dă acel efect plăcut de email, este și blândă, și rafinată.

Maica Domnului din Korsun

Icoana reprodusă aici (Pl. 38) este o altă variantă a icoanei Maicii Domnului de la Korsun. Unele dintre aceste icoane o descriu pe Maica Domnului întoarsă spre stânga privitorului, altele spre dreap-

ta. Astfel, această icoană poate avea aceeași compoziție, cu axele orientate într-un sens sau altul[1].

Trăsătura distinctivă a icoanelor Eleousei de acest tip este aceea că ele nu înfățișează practic nimic altceva decât fețele și mâinile Maicii Domnului cu Pruncul, punând și mai mult în evidență caracterul intim al icoanei Glykophilousei. Dintre icoanele de acest tip reproduse aici, icoana prezentă este mai plină de sentiment omenesc. Atât compoziția, cât și conținutul pun în lumină maternitatea deosebit de puternică. Strâns lipite una de alta, fețele constituie parcă un întreg, evidențiind legătura fizică dintre Mamă și Prunc. Totul aici se concentrează pe impulsul inimii. Fețele sunt lipsite de gravitate, pline de o caldă intimitate. Pruncul este descris cu o mișcare puternică, impulsivă și chiar ușor neliniștită. El strânge în mâna dreaptă marginea maforionului Maicii Domnului și îl lipește de obrazul Lui, de parcă ar trage-o spre El. Cu un gest plin de tandrețe, Maica Domnului își prinde Fiul cu amândouă mâinile. Privirea ei gânditoare, curată și blândă este întoarsă către zare. În această icoană, care evidențiază atât de clar legătura fizică și tandrețea maternității, sulul alb pe care îl ține Pruncul în mâna stângă, aproape de față, dă impresia unui obiect străin care și-a forțat locul în această icoană a unui sentiment intim uman. În contrast cu intimitatea umană accentuată în icoană, sulul, la rândul lui, semnalează venirea în lume a Înțelepciunii lui Dumnezeu în Persoana Pruncului mângâiat, Înțelepciune în atingere cu care suferința și întristarea sunt iluminate și se transformă în bucurie.

De aceea icoanele Eleousei, descoperind toată adâncimea amestecului de neajutorare copilărească a Pruncului care are nevoie de grija și de blândețea maternă, cu toată atotputernicia Sa divină,

---

[1] Una dintre aceste icoane, cu axele compoziționale orientate într-o direcție diferită față de cea din icoana noastră, este reprodusă în *Istoria artei rusești* a lui I. Grabar (p. 82). Icoana este pictată de un elev al vestitului iconar al Școlii Stroganov, Procopie Cirin, și datată în jurul anului 1620. Ca și în icoana noastră, contururile sunt redate în aur, specific acelei perioade. Însă atât în stil, cât și în conținut, este mult sub nivelul icoanei noastre, pictate cu mult mai mare libertate și omogenitate a formelor și în care auriul este deschis și neconstrâns. Acest lucru ne face să credem că icoana noastră poate fi de la sfârșitul secolului al XVI-lea.

dau naștere și transmit acel sentiment de dragoste adâncă ce duce la „arderea inimii omului", „aducându-l, prin aceasta, la asemănare cu Dumnezeu", după cuvintele Sfântului Isaac Sirul. Tot din acest motiv, în slujbele consacrate icoanelor Maicii Domnului sunt cântări pline de întristare și de pocăință, amestecate cu credința plină de bucurie în mijlocirea ei neîncetată și în milostivirea Fiului ei, Care S-a adus pe Sine jertfă de bună voie.

Maica Domnului a Patimilor

Icoana Maicii Domnului a Patimilor („Strastnaia") aparține unui tip iconografic care a apărut în secolul al XIV-lea în frescele din Serbia (bisericile din Lesnovo și Konce). Doi îngeri ținând uneltele Patimii sunt reprezentați în colțurile de sus ale icoanei. Pruncul-Hristos Își întoarce capul, uitându-Se la ele cu uimire. Înspăimântat, caută refugiu la Maica Sa.

Icoana reprodusă aici (Pl. 7) este un triptic în care chipul Maicii Domnului ocupă icoana centrală. (Fiecare icoană măsoară 16 x 14 cm.) Maica Domnului Îl ține pe brațul drept pe Iisus-Emanuel, Care se uită la unul dintre îngeri, întorcându-Și capul în sus, spre colțul din stânga al icoanei. Înfricoșat, apucă mâna stângă a Maicii Sale cu amândouă mâinile. Maica Domnului are capul ușor înclinat: privirea ei exprimă o resemnare dureroasă. Cele două icoane laterale conțin fiecare câte douăsprezece personaje stând în picioare, aranjate pe două șiruri. Șirul de sus din icoana din stânga (începând din mijloc): Sfântul Ioan Botezătorul, Sfântul Arhanghel Mihail, Sfântul Apostol Petru, cei trei Sfinți Ierarhi ai Bisericii – Sfântul Vasile cel Mare, Sfântul Grigorie de Nazianz, Sfântul Ioan Hrisostom. Pe același șir, în icoana din dreapta: Sfântul Arhanghel Gavriil (dintr-o greșeală de gravare, poartă numele Mihail pe ferecătura care acoperă icoana), Sfinții Apostoli Pavel și Ioan, cei trei Sfinți Mitropoliți ai Moscovei – Petru, Alexie și Iona. Șirul de jos (icoana din stânga): Sfântul Nicolae, Sfântul Serghie din Radonej, Sfântul Eftimie din Suzdal, Sfântul Chiril de la Lacul Alb, Sfinții

Zosima și Savatie din Solovеț. Același șir (icoana din dreapta): Sfântul Leontie din Rostov, Sfântul Alexandru Nevski, Sfântul Ioan, Arhiepiscop de Novgorod, Sfintele Mucenițe Ecaterina și Paraschevi, Sfântul Eufrosin din Alexandria.

Pictura redă cu grijă toate detaliile, amintind de stilul caligrafic al miniaturiștilor. Cele trei icoane sunt acoperite cu o ferecătură de aur, bogat ornamentată, contemporană cu ele. Data și originea lor se pot stabili datorită inscripției de pe spatele icoanei centrale: „La 22 martie 7149 (1641 d.Hr.) chelarul Troiței, starețul Alexandru Bulatnikov, a binecuvântat cu acest triptic pe ucenicul său apropiat (keleinik), starețul Ioachim din Soloveț." În această notiță (nepublicată) despre triptic, părintele M. J. Rouet de Journel își amintește că Alexandru Bulatnikov, un personaj important, nașul copiilor Țarului, își exercita funcția de chelar la Lavra Sfintei Treimi-Sfântul Serghie, între anii 1622 și 1642. Și-a început viața monastică în mănăstirea Soloveț, unde s-a retras din nou pentru mai mulți ani, după ce a demisionat din postul de chelar de la Lavra. Legăturile lui cu cele două mănăstiri explică prezența, pe icoana din stânga, a Sfântului Serghie (întemeietorul Lavrei Sfintei Treimi) și a Sfinților Zosima și Savatie (fondatorii de la Soloveț). Sfântul Alexandru Nevski, Sfântul Ioan al Novgorodului și cei trei sfinți de pe icoana din dreapta îi reprezintă, probabil, pe sfinții patroni ai lui Alexandru Bulatnikov și ai familiei sale.

Sfântul Ioan Înaintemergătorul

Sfântul Ioan, Înaintemergătorul și Botezătorul Domnului, ocupă un loc special în cultul Bisericii. Ziua de marți a săptămânii liturgice este consacrată pomenirii sale, iar Soborul Sfântului Ioan Botezătorul se sărbătorește a doua zi după Botezul Domnului (7 ianuarie). Biserica nu îi sărbătorește numai ziua morții (29 august), ci și aflările și aducerile sfintelor sale moaște, așa cum se întâmplă și cu alți sfinți, precum și zămislirea (24 septembrie) și nașterea (24 iunie), la fel cum procedează și în cazul Maicii Domnului.

Sfântul Ioan Botezătorul este cel mai mare „între cei născuți din femeie" și, cu toate acestea, „cel mai mic întru Împărăția cerurilor mai mare decât el este" (Mt. 11, 11). Aceasta pentru că activitatea Înaintemergătorului aparține Vechiului Testament: era necesar atunci ca el să scadă înaintea lui Hristos, Care a crescut (In. 3, 30). Sfântul Ioan a mers înaintea lui Mesia „cu duhul și cu puterea lui Ilie" (Lc. 1, 17), celălalt tainic Înaintemergător al celei de a Doua slăvite Veniri a lui Hristos. Dar, în timp ce Ilie a făcut să se coboare foc din cer, Înaintemergătorul primei Veniri a Mântuitorului Hristos „nu a făcut nici o minune" (In. 10, 41). El a fost „mai mult decât un proroc" (Mt. 11, 9), culmea sfințeniei Vechiului Testament, și, cu toate acestea, înaintea Celui ce a venit după el, Înaintemergătorul a rămas dezbrăcat de orice semn exterior al chemării sale, pentru a nu fi nimic altceva decât „glasul celui ce strigă în pustie: «Îndreptați calea Domnului»" (In. 1, 23). În timp ce Ilie, după ce s-a ridicat la cer într-o căruță de foc, trebuie să se întoarcă pe pământ împreună cu Enoh, ca să mărturisească și să moară ca martir la sfârșitul veacurilor (Apoc. 11, 3-10), Sfântul Ioan Botezătorul și-a adus deja mărturia și a suferit martiriul înainte ca Hristos să-și împlinească lucrarea de Răscumpărător. După Înălțarea Domnului, după ce va fi primit din cer botezul cu focul îndumnezeitor al Sfântului Duh (Mt. 11, 9), Biserica va putea, mai pe urmă, să-l înalțe pe Înaintemergătorul lui Hristos. Va recunoaște adevărata măreție a Sfântului Ioan Botezătorul, care este, după Maica Domnului, cel mai mare între oameni. În icoanele „Deisis", Maica Domnului și Prietenul Mirelui (In. 3, 29) își vor ocupa locurile lor de-a dreapta și de-a stânga lui Hristos Pantocrator.

Icoana noastră (secolul al XVI-lea, rusească) (Pl. 8) trebuie să fie perechea icoanei Maicii Domnului dintr-un ansamblu de trei icoane a unei „Deisis". Reprezentat bust, Înaintemergătorul se apleacă înainte, redat dinspre dreapta icoanei: privește la Hristos. Cu un gest de rugăciune al mâinii stângi, se adresează în același timp și credincioșilor, cărora le arată, cu mâna dreaptă, un filacter desfășurat, pe care se poate citi un îndemn la pocăință: „Pocăiți-vă că s-a apropiat Împărăția cerurilor [...] iată securea la rădăcina pomilor zace; deci tot pomul care nu face roadă bună se taie și în foc se aruncă" (Mt. 3, 2, 10). Peste îmbrăcămintea de păr de cămilă (Mt. 3, 4)

Sfântul Ioan Botezătorul poartă un veșmânt închis la culoare. Părul lung îi cade peste umeri, barba-i zburlită: este un om al pustiei, prototipul marilor anahoreți creștini. Trăsăturile ascetice ale feței sale aparțin mesajului auster al unui propovăduitor al pocăinței.

Această icoană a suferit unele transformări. Contururile Sfântului Ioan Botezătorul erau aurite în secolul al XVII-lea. Pictura a fost transferată pe un alt tablou mai mare: se poate încă vedea rama veche care taie o parte din aureolă. Micul pătrat negru de jos indică starea icoanei de dinainte de restaurare, care s-a făcut de curând la Paris.

SFÂNTUL IOAN ÎNAINTEMERGĂTORUL

A doua icoană a Sfântului Ioan Botezătorul pe care o reproducem aici (Pl. 39) îl reprezintă cu două aripi mari la spate. Dându-i mesagerului lui Mesia înfățișare de înger, iconografii urmau litera cuvintelor profetului Maleahi (3, 1) cu privire la Înaintemergătorul (Mt. 11, 10): „Că el este acela despre care s-a scris: «Iată Eu trimit pre îngerul Meu înaintea feței Tale, care va găti calea Ta înaintea Ta».“ Acest tip iconografic apăruse deja în secolul al XIII-lea în Serbia, într-o frescă din Arljie[1] și în miniaturi. Icoanele Înaintemergătorului cu aripi vor deveni mai frecvente începând cu secolul al XVI-lea.

Chipul Înaintemergătorului cu aripi corespunde nu numai funcției sale de mesager, ci și vieții ascetice a unui „înger pământesc și om ceresc“. Acesta este unul din multiplele aspecte ale sfințeniei sale: „Cum te vom numi pe tine, prorocule ? Înger, Apostol sau Mucenic ? Înger, pentru că ai dus viață netrupească. Apostol, pentru că ai învățat neamurile. Mucenic, pentru că ți s-a tăiat capul pentru Hristos.“ (24 iunie, Vecernie, Stihirile Sfântului Andrei Criteanul; 29 august, Vecernie, Stihirile Sfântului Gherman al Constantinopolului.)

În icoana noastră, Înaintemergătorul cu aripi stă înaintea feței lui Hristos pentru Care trebuie să pregătească calea. Hristos apare

[1] N. Okunev, în *Seminarium Kondakovianum* VIII (1936), pl. IX, 2.

bust, în sfera cerească, în colțul din stânga de sus al icoanei. Reprezentat în picioare și întors spre stânga, Înaintemergătorul iese în evidență pe fondul auriu al cerului. Își întinde mâna stângă în rugăciune și ține o cruce și un sul în mâna dreaptă. Îmbrăcat în păr de cămilă, cu un veșmânt care îi acoperă trupul lăsându-i brațele descoperite, Sfântul Ioan propovăduiește pocăința „în pustia Iudeii" (Mt. 3, 1) și „în toată împrejurimea Iordanului" (Lc. 3, 3). Stâncile conice din spatele Înaintemergătorului reprezintă pustia. Câteva tufișuri și un topor, care „la rădăcina pomilor zace" (Mt. 3, 10), amintesc cuvintele propovăduirii. În colțul de jos, din stânga, un potir cu capul Sfântului Ioan trebuie să amintească de sfârșitul mucenicesc al vieții sale.

Arhanghelul Mihail

Lumea puterilor cerești, pe care Tatăl a creat-o prin Cuvântul și a sfințit-o în Duhul Sfânt, este mai înaltă, prin natura ei, decât lumea pământească. Vederile îngerilor sunt înfricoșătoare (Dan. 8, 17-18; 10, 5-17). Textele liturgice le numesc „înfricoșate, grozave": „să ne curățim sufletul de toată stricăciunea, ca să putem, cu buze pământești, cânta, cu frică, lauda netrupeștilor puteri, care sunt ca focul, ca văpaia, ca lumina" (Slujba Sfântului Mihail). Viețuind în Slava „Întreitului Soare", duhurile îngerești sunt creaturi îndumnezeite, purtătoare de slavă necreată: „Duhuri aprinse, temătoare de Dumnezeu, învăpăiate de focul Dumnezeirii." „A doua lumină", ei răspândesc în univers „focul Dumnezeirii celei neapropiate, neîncetat cântând cu buze de văpaie cântarea Sfintei Treimi: Sfânt, Sfânt, Sfânt ești Dumnezeul nostru" (Canonul Puterilor cerești, glas 2; Utrenia la praznicul Sfântului Mihail, Stihiră, glas 5).

Însă, în ciuda acestei superiorități a naturii lor, „iconomia tainei" Întrupării Cuvântului rămâne ascunsă îngerilor, care au cunoscut-o numai prin Biserică (Efes. 3, 9-11; I Pt. 1, 12). După ce s-a înălțat la cer „mai presus decât toată începătoria și stăpânia și puterea și domnia" (Efes. 1, 21), Dumnezeu-Omul, înălțând natura

umană pe care Și-a asumat-o, „a alcătuit o singură Biserică, a îngerilor și a oamenilor" (Canonul Puterilor cerești, glas 8). Ordinea cosmică a fost astfel schimbată prin faptul Întrupării: Fecioara, „care a născut Focul învăpăiatelor duhuri slujitoare, se face cea dintâi părtașă la Dumnezeire, între toate fărpturile"; „mai slăvită decât oștile netrupești, mai presus de cetele cerești", ea a primit de la îngeri slava care i se cuvine (Utrenia de luni, glas 1).

Îngerii ni se fac cunoscuți, mai presus de toate, prin slujirea pe care o împlinesc față de lumea pământească, în care ne apar ca „duhuri slujitoare care se trimit spre slujbă pentru cei ce vor să moștenească mântuirea" (Evr. 1, 14). De aici numele ἄγγελος, „mesager", trimis să vestească sau să împlinească voia lui Dumnezeu. În funcție de treptele slujirii lor, puterile cerești alcătuiesc o ierarhie ale cărei grade, menționate în parte în Sfânta Scriptură, și-au aflat o elaborare sistematică în tratatul despre „Ierarhiile cerești" al Sfântului Dionisie[1]. Cetele îngerești trebuie să apere creația împotriva puterii duhurilor care caută să o distrugă. Apocalipsa ne înfățișează războiul ceresc, în care Arhanghelul Mihail și îngerii săi luptă împotriva balaurului și a îngerilor lui (Apoc. 12, 7-9), război care continuă pe pământ în lupta duhovnicească, unde oamenii sunt ajutați de îngeri. Astfel, „căpetenia oștirii Domnului" i-a apărut lui Iosua cu o sabie în mână (Iosua 5, 13-15). Arhanghelul Mihail, „mai marele Voievod al cetelor cerești", conduce lupta împotriva forțelor demonice: „Unde umbrează darul tău, Arhanghele, de acolo se gonește puterea diavolului. Că nu suferă să rabde lumina ta luceafărul cel ce a căzut. Pentru aceasta ne rugăm ție: Săgețile lui purtătoare de foc, cele slobozite împotriva noastră, stinge-le cu solirea ta, izbăvindu-ne pe noi de smintelile lui..." (Utrenia la praznicul Sfântului Mihail, glas 5.)

Pomenirea Sfântului Mihail și a tuturor puterilor netrupești se sărbătorește pe 8 noiembrie. Pe 6 septembrie, Biserica sărbătorește o intervenție miraculoasă a Sfântului Mihail. Un sobor al Sfântului Gavriil se sărbătorește a doua zi după Buna Vestire (26 martie). În sfârșit, fiecare zi de luni a săptămânii liturgice este consacrată cultului sfinților îngeri.

[1] *P.G.* 3, Col. 120-340.

Icoana pe care o reproducem aici (Balcani, cca. 1600) este a Arhanghelului Mihail (Pl. 40). În calitate de mai mare Voievod al cetelor cerești, îngerul războinic poartă o mantie care, în icoana noastră, este de culoare roșie. Sabia pe care o ține în mâna dreaptă este, în același timp, arma și semnul demnității sale de conducător de oști. În mâna stângă poartă, dinaintea pieptului, un chip al lui Iisus Hristos. Capul Arhanghelului este împodobit cu panglici. De obicei, capetele panglicilor curg de o parte și de alta a capului: ele trebuie să simbolizeze auzul spiritual al îngerului, atent la poruncile dumnezeiești. În icoana noastră, aceste panglici s-au șters în parte. Inscripția de deasupra: „Arhanghelul Mihail".

PORTRETELE SFINȚILOR APOSTOLI PETRU ȘI PAVEL ȘI O ICOANĂ A SFÂNTULUI APOSTOL PAVEL

Imaginile reproduse aici sunt interesante din mai multe puncte de vedere. Mai întâi, medalia romană din secolul al II-lea sau al III-lea, de la muzeul Vaticanului, reprezentând portretele celor doi mari Apostoli Petru și Pavel (Pl. 42), dovedește existența imaginilor Apostolilor în primele secole de creștinism și se coroborează cu mărturia lui Eusebiu, menționată mai înainte (vezi p. 29). Trăsăturile caracteristice ale persoanelor reprezentate demonstrează clar că sunt portrete și astfel arată că reproduc chipuri făcute, fără îndoială, din observație directă. Nu știm cui îi aparținea medalia, unui creștin sau unui păgân recunoscător pentru vreo favoare pe care i-au făcut-o Apostolii.

Cealaltă imagine reprodusă aici – capul Sfântului Apostol Pavel (vezi Pl. 41) – este un detaliu al unei icoane pictate de Sfântul Andrei (Rubliov), între anii 1408 și 1425, pentru iconostasul Catedralei Înălțării Domnului de la Zvenigorod[1]. Dacă comparăm acest cap cu capul Sfântului Apostol Pavel de pe medalie (în stânga privitorului), vom vedea că ambele reprezintă chipul aceluiași om, în pro-

---

[1] I. Grabar, *Probleme ale restaurării*, Moscova, 1926 (în lb. rusă).

fil pe medalie și trei sferturi de față în icoană. În ciuda unui interval de douăsprezece sau treisprezece secole ce s-a scurs între medalie și icoană, aceasta din urmă reproduce aceeași față cu trăsăturile ei caracteristice și chiar cu o anumită precizie anatomică. Aceeași formă a capului, aceeași frunte înaltă pleșuvă, același maxilar ușor proeminent, aceeași barbă în fire cârlionțate. Această asemănare este dovada atenției evlavioase cu care sunt păstrate trăsăturile sfinților în iconografia ortodoxă. Fără îndoială că iconarul rus din secolul al XV-lea nu a văzut niciodată portretele romane și probabil că nici nu știa de existența lor. În reproducerea trăsăturilor portretizate a fost călăuzit de tradiția pictării icoanelor transmisă prin icoană.

Însă, în ciuda asemănării evidente a celor două chipuri ale Sfântului Apostol Pavel, există o mare diferență între ele. Diferența, la rândul ei, ilustrează clar procesul de transformare a unui portret într-o icoană. Păstrând, așa cum am văzut, trăsăturile caracteristice ale unei personalități concrete, adică ale unei anumite realități istorice cunoscute, icoana o transmite legată de realitatea divină (vezi p. 50), adică redă trupul pătruns de harul atoatesfințitor al Duhului Sfânt. Această contopire elimină simțul greutății trupului, înfățișarea trupului pieritor, atât de palpabil reprodus în medalie. Trăsăturile feței, liniile ei, părul, sunt toate aduse într-o ordine strictă, armonioasă. Viața lăuntrică în Dumnezeu se vădește pe chipul iluminat reprodus în icoană, iar în locul feței întrucâtva suferinde a Sfântului Apostol Pavel de pe medalie întâlnim aici chipul său transfigurat.

Mai mult, dacă vom compara capul Apostolului Petru reprodus pe medalie cu chipurile sale din icoane (vezi, de exemplu, icoanele Adormirii Maicii Domnului, ale Pogorârii Sfântului Duh și altele), descoperim aceeași asemănare, același simț al realității istorice care caracterizează iconografia ortodoxă.

Sfântul Evanghelist Luca

Despre Sfântul Luca, primul Evanghelist și autor al Faptelor Apostolilor, considerat mai târziu a fi și primul iconograf, ne informează „Proloagele împărătești". „Luca era sirian din Antiohia și de profesie medic. A devenit ucenicul Apostolilor și, mai târziu, însoțitor apropiat al lui Pavel, până în momentul morții sale martirice. După ce a slujit neîncetat Domnului, neavând vreodată soție sau copii, a murit în Beoția, în vârstă de optzeci și patru de ani, plin de Duhul Sfânt."[1]

Icoana noastră a fost o parte din batanta stângă a unei „uși împărătești" rusești din secolul al XV-lea sau al XVI-lea (Pl. 43). Sfântul Luca este reprezentat stând așezat pe un scaun jos, în fața unei mese de scris, într-o încăpere (sugerată de fundalul arhitectural). Sprijinindu-și picioarele goale pe un scăunel, scrie într-o carte deschisă pe genunchi. Cuvintele ce se pot citi în carte sunt cele de la începutul Evangheliei sale. Sfântul Luca este un om de vârstă mijlocie, cu barbă și păr ondulat. Este redat din trei sferturi, orientat spre dreapta. Îmbrăcat într-o tunică, are himationul peste umărul stâng, astfel încât brațul drept să fie liber. Chipul exprimă atenția evlavioasă a Evanghelistului care consemnează textul inspirat de Dumnezeu.

Sfântul Evanghelist Ioan

„Atunci Ioan, cel din urmă (dintre Evangheliști), spune Sfântul Clement din Alexandria, văzând că au fost scoase la lumină în Evanghelii aspectele fizice și îndemnat fiind de ucenici și inspirat de Duhul Sfânt, a compus o Evanghelie duhovnicească."[2] Ultima ca scriere, a patra Evanghelie este prima ca importanță, după Ori-

[1] Corssen, „Monarch. Proloage", în *Texte und Untersuchungen*, XV, 1.

[2] În fragmentul din Hypotyposeis, citat de Eusebiu, H. E. VI, 14, *P.G.* 20, col. 552 B. Viața Sfântului Irineu, Adv. Haer. III, I, 1, *P.G.* 7, col 845.

gen: „Cred că, așa cum cele patru Evanghelii sunt temeliile credinței Bisericii – și pe aceste temelii stă întreaga lume împăcată cu Dumnezeu în Hristos [...], tot așa Evanghelia după Ioan este Evanghelia de căpetenie și nimeni nu-i poate cuprinde înțelesul dacă nu s-a odihnit pe pieptul lui Iisus și nu a primit-o de la Iisus pe Fecioara Maria care să îi devină și Maică."[1] În acord cu această concepție, Sfântul Ioan primește primul loc pe iconostas între Evangheliști.

Icoana noastră (Pl. 44) este de pe batanta stângă a unei „uși împărătești" rusești din secolul al XVI-lea. Sfântul Ioan este reprezentat în pustie, stând pe o piatră, într-un fel de peșteră pietroasă. Un om bătrân, cu o frunte foarte înaltă și cutezătoare, îmbrăcat într-un himation lung, albastru-închis, care îi înfășoară tot trupul. Își întoarce capul spre stânga, spre colțul de sus al icoanei, ca și cum ar asculta o voce venind din cer. Adesea, în spatele lui, în colțul din stânga de sus, este reprezentată o parte din sfera cerească, din care se revarsă raze asupra lui. Și Apocalipsa (1, 10-12) ni-l înfățișează pe Sfântul Ioan întorcându-se ca să privească în spatele lui, să vadă „glasul care îi vorbea". În mâna stângă, Evanghelistul ține un sul, în timp ce cu mâna dreaptă face un gest adresat celui care scrie după dictare, un tânăr având aureolă, îmbrăcat în himation stacojiu. Numele lui stă scris deasupra capului: Prohor, unul din cei șapte diaconi (Fapte 6, 5), în care tradiția, reprezentată de mai mulți autori, îl vede pe nepotul Sfântului Ștefan și însoțitorul Sfântului Ioan[2]. Aplecat deasupra cărții pe care o ține pe genunchi, Prohor scrie primele cuvinte ale Evangheliei după Ioan: „La început era Cuvântul."

Pe rama icoanei, în capătul de sus, se poate vedea o făptură înaripată într-un semicerc, simbolul Evanghelistului. Sfântul Irineu, care a văzut primul în cele patru creaturi sacre ale viziunii lui Iezechiel (Iezechiel 1, 5-14) simbolul celor patru Evangheliști, a atribuit leul Sfântului Ioan și vulturul Sfântului Marcu[3]. În Apus a fost adoptată o atribuire contrară. În Rusia, unde către sfârșitul

---

[1] *Prologul tâlcuirii Evangheliei după Ioan*, sec. 6, *P.G.* 14, col 29-32.

[2] Vezi în Bolland., AASS., 1 aprilie, p. 818. O apocrifă, *Historia Prochori, Christi discipuli, de vita B. Johannis apostoli*, s-a publicat în „Magna Bibl. Patrum", Cologne, 1618.

[3] *Adv. Haer.* III, 2, 8: *P.G.* 7, col. 885-890.

secolului al XVI-lea vulturul a luat locul leului în icoanele Sfântului Ioan Evanghelistul, trebuie să fi coexistat ambele tradiții.

O ICOANĂ A SFÂNTULUI IERARH AVRAAM

Icoana Sfântului Ierarh Avraam este una dintre puținele icoane foarte vechi pe care le cunoaștem rămase de dinainte de perioada iconoclastă. În timpul acestei perioade, după cum se știe, s-a distrus tot ce se putea distruge. Au rămas icoane doar în îndepărtate ținuturi provinciale, unde brațul reprezentanților oficiali ai statului nu a putut ajunge. O astfel de icoană este cea a Sfântului Avraam reprodusă aici (Pl. 10); în prezent se află în Kaiser Friedrich Muzeum din Berlin. Această icoană, de origine egipteană, se presupune că ar fi chipul unui episcop – starețul unei mănăstiri din Bawit. Este pictată în tempera, în stilul primitiv tipic picturilor copte, nu numai din acea perioadă, ci din toate timpurile. Desenul e puternic și plin de viață. De exemplu, la nivelul umărului stâng ridicat, este surprins cu exactitate și bine redat efortul cu care Sfântul ține Evanghelia în mâna stângă. Fața exprimă o mare și neîmblânzită putere spirituală, legată însă de o detașare excesivă și chiar de o anumită rupere de viață. Deși reprezintă, fără îndoială, un portret, chipul are un caracter simplificat, schematic, scos în evidență prin trăsăturile puternic conturate ale feței și prin desenul aspru, întunecat. Această icoană pare să aibă ceva comun, atât interior, cât și exterior, mai mult cu frescele romane decât cu pictura de icoane rusească sau bizantină. Metoda prin care se exprimă starea lăuntrică a Sfântului Avraam, sfințenia lui, indică o înțelegere oarecum formală, mai degrabă, decât o înțelegere bazată pe experiență.

Sfântul Grigorie Palama

Sfântul Grigorie Palama, Arhiepiscopul Tesalonicului (†1359), face parte din marea pleiadă a Sfinților Părinți ai Bisericii. Sărbătorit de două ori în cursul anului liturgic (14 noiembrie și a doua duminică din Postul Mare), Sfântul Grigorie Palama este slăvit ca „biruitor de neînvins între teologi", „propovăduitor al harului". Numele Sfântului Grigorie Palama este legat de marile Sinoade bizantine ale secolului al XIV-lea, atât de importante pentru dogma și spiritualitatea ortodoxă: marchează biruința harului asupra rămășițelor naturalismului elenistic și, în același timp, expresia elenismului creștin al Sfinților Părinți.

Orice ierarh-teolog, care a exprimat adevărul de credință, apărându-l împotriva erorilor, o dată canonizat, este venerat de Biserica Ortodoxă ca cel între Sfinți Părintele nostru (*ἐν ἁγίοις πατὴρ ἡμῶν*), indiferent de epoca în care a trăit. „Epoca patristică" nu este un fel de „epocă de aur" limitată la primele opt veacuri. Am așezat chipul Sfântului Grigorie Palama înaintea icoanelor altor Sfinți Părinți anteriori lui din punct de vedere cronologic, pentru că oferă un exemplu tipic de icoană de episcop. Redat frontal, Sfântul Ierarh, îmbrăcat în veșminte episcopale (sacos și omofor, decorate cu cruci), binecuvântează cu mâna dreaptă și ține Evanghelia în mâna stângă. Este chipul Părintelui Bisericii, care „naște prin propovăduirea Evangheliei și înfașă cu binecuvântarea mâinilor"[1].

Icoana pe care o reproducem aici (Pl. 45) a fost executată în jurul anilor 1370-1380, adică la scurt timp după canonizarea marelui Episcop al Tesalonicului (1368)[2]. Această icoană are, prin urmare, caracterul unui portret, reprezentând trăsăturile persoanei vii rămase în memoria celor care l-au văzut. Însă din punct de vedere iconografic, are un defect: aspectul duhovnicesc al Sfântului, „propovăduitor al Luminii dumnezeiești, cunoscător al tainelor cerești ale Sfintei Treimi" (Vecernia Duminicii Sfântului Grigorie Palama, Stihiră, glas 2),

---

[1] Sfântul Vasile, *Omilia 8*, *P.G.* 31, col. 305 (v. I Cor. 4, 15)

[2] V. N. Lazarev, *Byzantine Icons of the XIVth-XVth Centuries*, în „Burlington Magazine", Londra, dec. 1937, p. 256.

nu este suficient evidențiat. Dimpotrivă, iconarul a subliniat trăsăturile exterioare ale Sfântului Grigorie Palama, pe acelea care i-au impresionat pe contemporani; acest chip exprimă inteligența fină a unui dialectician invincibil în discuții teologice, nelăsând să se întrevadă viața lăuntrică a unui mare contemplativ.

Primele cuvinte ale inscripției sunt șterse. Se poate totuși citi: ...*ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ Ο ΠΑΛΑΜΑΣ* (Arhiepiscopul Grigorie al Tesalonicului, Palama).

SFÂNTUL NICOLAE, EPISCOPUL MIRELOR LICHIEI[1], FĂCĂTORUL DE MINUNI

Venerarea deosebită de care se bucură Sfântul Nicolae este bine cunoscută. Este venerat nu numai de creștini, dar și de musulmani. În ciclul liturgic săptămânal al Bisericii Ortodoxe, printre zilele săptămânii dedicate Mântuitorului și diferitelor cete de sfinți cerești și pământești, numai trei persoane sunt pomenite cu numele: Maica Domnului, Ioan Înaintemergătorul și Sfântul Nicolae. Motivul venerării speciale a acestui ierarh, care nu a lăsat nici lucrări teologice, nici alte scrieri, este, evident, acela că Biserica vede în el o personificare a păstorului, a apărătorului și mijlocitorului ei. „Evanghelia lui Hristos plinind, sfinte, ca un mare păstor al lumii te-ai arătat."[2] Știm din viața sa că, atunci când Sfântul Nicolae a fost înălțat la demnitatea de episcop, a spus: „...Această vrednicie și această slujire cere celui care o împlinește să nu mai trăiască pen-

---

[1] Sfântul Nicolae s-a născut în orașul Patare din Lichia, pe țărmurile sudice ale Asiei Mici, probabil în jurul anului 280. (Protopop G. Debolsky, *Zilele sfintelor slujbe în Biserica Ortodoxă Răsăriteană*, vol. I, St. Petersburg, 1901). A murit pe 6 decembrie, după unele presupuneri în anul 341, după altele între anii 345 și 352 (Serghie, *Annus ecclesiasticus graeco-slavicus*). Pomenirea lui se sărbătorește în ziua morții sale și pe 9 mai, când se comemorează mutarea sfintelor sale moaște din Mire la Bari, în Italia, în anul 1087 (*ibidem*).

[2] Canon, glas 3 și Sedealna, glas 8.

tru sine, ci pentru alții."[1] Tocmai „viața pentru alții" este trăsătura lui definitorie și se manifestă prin marea varietate de forme în care i-a ajutat pe oameni – grija lui pentru ocrotirea lor, pentru protejarea lor de forțele naturii, de nedreptatea omenească, de erezii și așa mai departe. Această grijă a fost însoțită de numeroase minuni, atât în timpul vieții, cât și după moarte. Mijlocitor neobosit, luptător ferm, neînduplecat pentru Ortodoxie[2], „era în același timp blând și bun, și smerit cu duhul".

În funcție de caracterul și semnificația sa, reprezentarea sfântului în iconografia ortodoxă a variat. În multe icoane, în partea superioară, de o parte și de alta a chipului Sfântului Nicolae, apar Mântuitorul cu Evanghelia și Maica Domnului ținând în mână omoforul episcopului. Această icoană, arătând caracterul providențial al activității lui episcopale, are la bază o istorie povestită de Sfântul Metodie, Patriarhul Constantinopolului (842-846). În această istorie, Sfântul Metodie ne povestește că, la scurtă vreme după alegerea sa ca episcop, Sfântul Nicolae L-a văzut pe Mântuitorul lângă el, dându-i Sfânta Evanghelie, și pe Maica Domnului, de cealaltă parte, așezându-i pe umeri omoforul episcopal. Alte icoane foarte populare ale Sfântului Nicolae îl înfățișează în întregime, cu sabia în mâna dreaptă și ținând o biserică în mâna stângă. Sabia, simbolul înarmării sale duhovnicești, și biserica scot aici în evidență personalitatea Sfântului Nicolae, ca luptător intransigent pentru credința curată și ca apărător al turmei sale împotriva ereziilor. Printre aceste reprezentări, cele mai cunoscute sunt statuile din lemn ale Sfântului Nicolae de la Mojaisk, de la începutul secolului al XIV-lea și ale Sfântului Nicolae de la Pskov, din secolele al XV-lea și al XVI-lea.

Icoana noastră (Pl. 46) redă chipul Sfântului Nicolae încadrat de douăsprezece scene alese din viața sa. În partea superioară a icoanei se află o Deisis, sfârșind cu Apostolii, după care urmează Sfântul Nicolae, ca urmaș al lor și cap al Bisericii sale – ierarh. Aceasta

[1] Minei, 6 decembrie. Viața Sfântului Nicolae se presupune că a fost scrisă încă din secolul al V-lea (Serghie, *Annus ecclesiasticus graeco-slavicus*).

[2] În anul 325, Sfântul Nicolae se afla printre cei 318 Sfinți Părinți întruniți în primul Sinod Ecumenic, care a condamnat erezia lui Arie.

arată atât locul său în ierarhia bisericească, cât și sfârșitul călătoriei vieții sale, momente înfățișate în scene de viață care l-au condus la slava cerească. Pe marginile icoanei sunt pictate în bust figuri de sfinți patroni ai familiei: în stânga privitorului, deasupra, Sfântul Sava, iar mai jos, Sfânta Muceniță Paraschevi; în dreapta, Sfintele Mucenițe Ecaterina și Varvara. Cele patru scene din viața sfântului, din registrul superior, situate imediat sub Deisis, înfățișează copilăria și manifestarea harului dumnezeiesc în Sfântul Nicolae, din momentul nașterii. Astfel, prima scenă descrie un eveniment care i-a uimit pe părinții lui și care a urmat îmbăierii de după naștere, când a stat drept în picioare, fără să fie susținut. A doua scenă ilustrează botezul sfântului; a treia, vindecarea de către pruncul Nicolae a unei femei cu brațul uscat; în a patra apare tatăl viitorului episcop ducându-și fiul să învețe. Scenele următoare îl arată pe Sfântul Nicolae ajutându-i pe oameni în necazuri și apoi adormirea sa. Sub scena nașterii, sfântul îi apare în vis împăratului Constantin, poruncindu-i să elibereze trei generali care fuseseră pe nedrept condamnați la moarte în urma unei calomnii. Mai jos este înfățișat la Mire, unde era episcop, salvând trei oameni condamnați la moarte. În dreapta, Sfântul Nicolae alungă demonii dintr-o fântână, tăind copacul din apropiere, care era dedicat unui cult păgân. Mai jos, Sfântul Nicolae se arată unor marinari naufragiați care s-au întors spre el cu rugăciune, ca să-i salveze. În colțul din stânga jos este o minune postumă a Sfântului Nicolae – salvarea unui om de la înec (Ioan, tatăl Sfântului Patriarh Metodie pomenit mai sus; în alte icoane, omul salvat este Demetrius, o altă minune a sfântului). Alături, o altă minune postumă – eliberarea unui băiat luat prizonier de către arabi, pe care Sfântul Nicolae l-a înapoiat părinților în ziua prăznuirii sale. Următoarea scenă înfățișează adormirea Sfântului Nicolae, iar ultima, fie îngroparea, fie una dintre mutările sfintelor sale moaște (înscrisul scenei este foarte șters, astfel că nu putem distinge cu exactitate sensul ei).

Sfântul Ierarh Nicolae redat în icoana noastră nu este un judecător aspru, ascetic și de temut al nedreptății, așa cum apare uneori înfățișat, ci părinte blând și iubitor, gata în orice moment să vină în ajutorul celor care îl invocă.

Icoana atrage atenția atât prin adânca sensibilitate spirituală cu care este pictată, cât și prin culorile blânde, bogate. Personajele mici ale scenelor inspirate din viața sa sunt pline de vigoare și luminoase prin bogatele pete de culoare. (Figurile din Deisis sunt puțin schimbate din cauza unei restaurări ulterioare). Aceste pete de culoare, aproape lipsite de orice elaborare, lasă impresia unor pietre prețioase colorate.

Sfântul Vasile cel Mare și Sfântul Mare Mucenic Gheorghe[1]

Aceste două icoane (Pl. 47) sunt atribuite Școlii din Novgorod, fiind datate în jurul anului 1400.

Cele două icoane reproduse aici făceau parte din „Cin" (ordine), care, așa cum am văzut la analiza iconostasului, ocupă unul din locurile lui cele mai importante. De aceea, icoanele acestui registru sunt, de regulă, mai mari decât cele din alte registre. Icoanele noastre (prima, 177 x 64 cm, a doua, 177 x 66 1/2 cm) aparțineau, evident, unuia din cele mai grandioase iconostase. Rolul unui iconostas, proiectat în așa fel încât să fie îmbrățișat dintr-o privire, a favorizat în mod considerabil dezvoltarea unor compoziții simple și clare, a unei forțe a culorilor și a desenului, care conferă figurilor o linie generală deosebit de exactă, atât de caracteristică icoanelor rusești. Altfel, ar fi fost prea greu să vezi și să distingi icoanele, mai ales în bisericile mari, la mare distanță și înălțime. Icoanele Sfântului Vasile și Sfântului Gheorghe răspund pe deplin acestei cerințe a unui desen exact și clar. Figurile lor monumentale, frumos înca-

[1] Sfântul Vasile cel Mare, Arhiepiscop al Cezareii Capadociei, Părinte și învățător al Bisericii, a murit în 379. Pomenirea lui se sărbătorește la 1 ianuarie. Sfântul Mare Mucenic Gheorghe, născut în Capadocia, a fost ridicat de Diocleţian la rangul onorific de comite (κόμης) și de general și a fost martirizat tot la ordinele lui în anul 303. Pomenirea lui se face pe 23 aprilie (*Mineiul pe Aprilie*).

drate de formele icoanelor înguste, sunt strict proporționate. Execuția demonstrează un simț cromatic deosebit – culorile sunt luminoase și armonioase. Sfinții sunt pictați cu mare forță, delicatețe și libertate; nu se simte nici un efort. Culorile sunt când dense, aplicate în straturi păstoase, cum sunt pe mantia de culoarea flăcării a Sfântului Gheorghe, pe omoforul alb al Sfântului Vasile și pe fundaluri, când deschise și transparente, cu iluminări delicate, ca pe veșmintele de dedesubt și pe felonul Sfântului Vasile; ele creează astfel un joc de planuri și dau multă viață icoanelor. Desenul este exact și expresiv. Liniile ritmice, când lungi, blânde și curgătoare, când scurte, viguroase și unghiulare, se îmbină într-o armonie contrastantă și devin astfel un mijloc de expresie nu mai puțin important decât culorile. Figurile sfinților, aproape nemișcate în afară, sunt pline de o deosebită viață lăuntrică. Atitudinile sunt firești și libere; ei calcă ușor, de-abia atingând pământul cu picioarele, și, în absența liniei înalte a pământului, siluetele lor par desprinse de pământ, plutind pe deasupra. Ambele icoane sunt opera aceluiași pictor, înzestrat cu mare cultură artistică și experiență tehnică.

Sfântul Vasile cel Mare, în calitate de episcop, adică de urmaș al Apostolilor, urmează, în ordine ierarhică, imediat după ei. Sfântul Gheorghe urmează sfinților asceți și e situat, de obicei, la extremitatea „Cinului". Judecând după orientarea figurilor, icoanele noastre nu au fost așezate pe partea în care se văd în iconostasul reprodus în Pl. 74, ci pe latura opusă.

Sfântul Vasile cel Mare este reprezentat, așa cum se obișnuiește în cazul ierarhilor, cu întregul veșmânt episcopal, cu atributele înaltei sale slujiri. Peste felon poartă, în jurul umerilor, un omofor împodobit cu cruci, „prin care episcopul Îl simbolizează pe Fiul lui Dumnezeu întrupat"[1] sau care, după tâlcuirea Sfântului Gherman, „semnifică oaia pierdută pe care, aflând-o Domnul, o pune pe umerii Săi..."[2]. Ca urmaș al Apostolilor și învățător al Bisericii, ține Sfânta Evanghelie în mâna stângă, în timp ce mâna dreaptă stă întinsă într-un gest de rugăciune către Hristos, Care se află în centrul compoziției. Chipul Sfântului Vasile este plin de o liniște maies-

[1] Sfântul Simeon al Tesalonicului, *Carte despre Biserică*, c. 23.

[2] Citat din I. Dmitrievsky, *Tâlcuirea Sfintei Liturghii*, St. Petersburg, 1897.

tuoasă. Sprânceana înalt arcuită poartă pecetea gândirii adânc concentrate. Avem înaintea noastră chipul unui învățător al Bisericii, al unui mare teolog, tâlcuitor al tainei Sfintei Treimi.

Sfântul Gheorghe este pictat într-o mantie roșie, culoare tradițională pentru un martir, și o tunică albastru-deschis, cu reflexe verzui. Reprezentările lui variază mult; uneori apare călare pe cal, omorând balaurul (Pl. 53), alteori ca războinic pedestru. Mai apare și ca tribun militar în veșminte patriciene, cu o diademă metalică pe cap, cu o platoșă sub mantie, ținând o cruce în mâna dreaptă și o sabie în mâna stângă. Dar, în compoziția „Cinului", după iconografia tradițională, nici el, nici alți sfinți martiri nu sunt înfățișați cu armele și rangurile lor militare. Așa cum am văzut în analiza iconostasului, întrucât „Cinul" este o imagine a ordinii normale a universului, ordinea vieții ce va să vină, este de la sine înțeles că nu poate fi loc pentru nici o dușmănie și, prin urmare, nici pentru arme. Dacă Sfântul Vasile cel Mare este înfățișat cu slujirea pentru care a fost slăvit, pentru viața sa, care a fost ținta lui spirituală, Sfântul Gheorghe este descris ca fiind slăvit pentru moartea lui martirică pentru Hristos, întrucât slujirea lui pământească a fost doar o cale către ținta sa spirituală[1].

Martirii nu sunt înfățișați în iconografia ortodoxă cu atributele muceniciei lor, deoarece, pentru Biserică, important nu este cum au fost martirizați, ci pentru ce au fost ei martirizați.

Trebuie să observăm acum că icoanele sfinților înfățișând martiriul lor sunt extrem de rare (de exemplu, tăierea Capului Sfântului Ioan Înaintemergătorul). Dacă asemenea reprezentări există, atunci ele sunt amplasate pe chenarul icoanei sfântului, ca element secundar sau adițional. Altfel spus, centrul de gravitate în icoane, ca și în textele liturgice ale sărbătorii sfântului, nu rezidă în caracterul dureros al muceniciei lor, ci în bucuria și pacea pe care acesta le rodește.

[1] Ceea ce se spune aici se referă doar la „Cin" (Deisis lărgită), nu la registrul de mai jos, local, al iconostasului, unde Sfântul Gheorghe și alți mucenici pot fi înfățișați ca războinici, purtând arme.

Capul Sfântului Mucenic Gheorghe (detaliu)

În icoanele Sfântului Vasile cel Mare și a Sfântului Mucenic Gheorghe, atenția este orientată îndeosebi către chipul acestora, atât prin caracterul conținutului lor, cât și prin maniera de execuție. Ca și veșmintele, fețele sfinților sunt pictate într-o manieră foarte exactă și directă. Tonul de bază, verde-maroniu *(sankir)*, este deschis și transparent; fondul alb contrastiv al icoanei transpare ici și colo și creează astfel un joc de lumină și umbră care conferă culorilor adâncime și transparență. Peste această proplasmă se aplică alte două tonuri deschise, prin suprapuneri succesive de culoare; primul este galben și roșu-ocru, al doilea galben-ocru, acoperind și pierzând marginile nete ale straturilor. Luminile din părul negru al Sfântului Gheorghe sunt realizate cu ocru-auriu. Părul și barba Sfântului Vasile reprezintă zone compacte, întunecate, întrerupte de câteva atingeri de pensulă și mai întunecate. Întreaga tehnică este simplă, sigură și puternică, amintind de fresce. Este puțin elaborată, dar puternică și precisă, pusă în aplicare cu îndrăzneală, dintr-o singură mișcare a pensulei.

Fețele sfinților nu sunt aspre. Atracția stă în „imobilitatea" lor senină; în același timp, este greu de spus ce conferă un mai mare dinamism mișcării – trupul, mâinile întinse în rugăciune sau ochii. Chipurile și ochii sfinților, adică trăsăturile care exprimă întreaga adâncime a vieții duhovnicești a unui om, arată o totală supremație a duhului asupra trupului, lucru ce caracterizează icoanele în general și icoanele rusești în special. Avem de-a face, ca să spunem așa, cu expresia picturală a cuvintelor imnului heruvimic cântat în Sâmbăta Mare: „Tot trupul să tacă [...] și să se înalțe deasupra cugetelor pământești." Fețele celor doi sfinți respiră această absență a oricărui cuget pământesc în trupul iluminat de Duhul Sfânt și adus la tăcere. Ei nu mai au greutatea cărnii și sunt plini de seninătate duhovnicească. Chipul Sfântului Gheorghe (Pl. 11) este cu deosebire caracteristic în această privință. Nu-i lipsește nimic din ceea ce aparține firii umane; totuși, când îl privești, îți pare că nu vezi față de om, ci de înger (vezi p. 50). Deși înzestrat cu bărbăție,

cu putere și cu voință tare, uimește prin puritatea și liniștea lui nepământească.

SFÂNTUL SERGHIE DIN RADONEJ

Sfântul Serghie din Radonej (1314-1392) este unul dintre cei mai populari sfinți ruși[1]. Mănăstirea Sfânta Treime întemeiată de el, în prezent Lavra Sfânta Treime-Serghieva, este acum centrul spiritual al Rusiei. Influența excepțională a sfântului, care a început să se manifeste încă din timpul vieții sale și nu a încetat niciodată, se poate observa mai presus de toate în viața duhovnicească, lăuntrică, a țării, în viața ei monastică. Sfântul Serghie a avut o mulțime de ucenici, iar majoritatea mănăstirilor întemeiate după moartea lui au fost direct sau indirect influențate de el. El a fost capul și învățătorul sihaștrilor ruși. Cea mai mare parte a sfinților din secolele al XIV-lea și al XV-lea, mijlocitori pentru pământul Rusiei în acele vremuri grele, au fost ucenicii lui, prieteni și corespondenți. Este demn de amintit că mănăstirea care s-a format și a crescut în jurul său este închinată Sfintei Treimi – prototipul acelei unități pe care trebuie să o realizeze o mănăstire în lume. Această unitate, această desăvârșită pace lăuntrică, a fost atinsă de sfânt nu numai în relația sa cu oamenii, ci și cu animalele sălbatice[2]. În el s-a restabilit practic acea ordine normală a universului, în care întreaga natură, unită în jurul omului, ascultă de Dumnezeu. Mănăstirea Sfântului Ser-

[1] Pomenirea Sfântului Serghie se face în ziua adormirii sale, pe 25 septembrie, și în ziua aducerii sfintelor sale moaște, 5 iulie.

[2] Relația cu animalele sălbatice este o trăsătură caracteristică vieții a numeroși sfinți ortodocși, iar înțelesul acestei legături este peste tot același. Ucenicul Sfântului Serghie, Epifanie, care i-a scris viața, vorbind despre ascultarea animalelor sălbatice față de sfânt, remarca: „Iar aceasta nu trebuie să uimească pe nimeni, pentru că se știe cu siguranță că, atunci când Dumnezeu se sălășuiește într-un om și Duhul Sfânt se odihnește întru dânsul, toate i se supun, pentru că toate i se supuneau la început lui Adam, înainte de călcarea poruncii lui Dumnezeu..."

ghie, care a devenit vatra sfințeniei rusești în acea perioadă a înfloririi ei, a fost și căminul iconografiei. Cel mai mare iconograf iconar, Sfântul Andrei (Rubliov), se pare că acolo s-a format și a pictat pentru ea vestita icoană a Sfintei Treimi. Una dintre primele icoane ale Sfântului Serghie a fost pictată de nepotul său, Sfântul Teodor, Arhiepiscopul Rostovului, fost monah al mănăstirii Sfânta Treime.

Marea influență a Sfântului Serghie s-a manifestat nu numai în viața interioară, ci și în viața exterioară a țării – unificarea și apărarea ei împotriva dușmanilor externi. El l-a binecuvântat pe Prințul Dimitrie Donskoi pentru lupta cu tătarii și i-a prevestit victoria, care a fost începutul eliberării Rusiei de sub dominația lor. În același timp, cea mai evidentă trăsătură a vieții Sfântului Serghie a fost smerenia lui excepțională. Ca să-i ușureze pe frați, a preluat ascultările cele mai umile din mănăstire, purta haine roase și pătate, astfel încât oamenii care îl întâlneau nu-l recunoșteau pe renumitul stareț din Radonej, a cărui faimă se răspândise în tot ținutul. Își împărțea bucățica de pâine, singura lui hrană, cu un urs sălbatic care venea la el din pădure; dacă nu era destulă pâine pentru amândoi, îi dădea porția lui ursului. La reproșurile fraților, răspundea că „ursul nu înțelege ce e postul".

Icoana reprodusă aici (Pl. 48) redă perfect această smerenie și discreție. A fost pictată în vremea noastră chiar în Lavra Sfânta Treime-Serghieva. Sfântul Serghie este înfățișat într-o mantie cafenie, în culori palide, albastru-închis, o „schimă" bleu-pal cu cruci, și o sutană albă. Aceste nuanțe, împreună cu fondul ivoriu, dau o armonie de culori modestă, foarte plăcută și odihnitoare. În ciuda absenței strălucirii și forței și chiar în ciuda unei anumite timidități, icoana impresionează printr-o strictă aderare la canon. Este o dovadă concretă a existenței unei tradiții vii, neîntrerupte, manifestate nu numai în aderarea exterioară la canonul iconografic, dar și în pătrunderea duhovnicească până la chipul lăuntric al sfântului, în transmiterea caracterului adumbrit și a smereniei care l-au definit pe Sfântul Serghie în viață.

SFÂNTUL SIMEON STÂLPNICUL

Stâlpnicia a fost o formă de viață ascetică; a început în Siria, în prima jumătate a secolului al V-lea. Ea constă în nevoința de a sta în picioare sau în genunchi în vârful unei coloane sau al unui stâlp (*στύλος*), pe care se construia un sălaș îngust, fără acoperiș. Stâlpnicul locuia acolo fără a se putea întinde vreodată, sub soare și sub ploaie, expus privirii tuturor oamenilor. Hrana îi era adusă stâlpnicului pe o scară. Viața neobișnuită a întemeietorului stâlpniciei, Sfântul Simeon Stâlpnicul, i-a umplut pe contemporani de uimire și de admirație. Fericitul Teodoret, episcopul Cirului, care putea să-l vadă pe Sfântul Simeon și să stea de vorbă cu el, i-a scris viața încă pe când trăia Sfântul[1]. Chiar el spune că faptele pe care le istorisește sunt aproape incredibile și adaugă la sfârșit: „Dacă viața i se va prelungi, alții după noi vor povesti alte isprăvi minunate."[2] O altă *Viață* a fost scrisă de monahul Antonie, ucenic al Sfântului Simeon[3].

Sfântul Simeon, născut în jurul anului 389 în Siria, după ce a dus o viață ascetică extrem de austeră într-o mănăstire, apoi în singurătate, s-a închis într-un loc îngrădit, unde a rămas stând în picioare, postind și rugându-se. Slava sfințeniei sale, vindecările și alte binefaceri primite prin rugăciunile sale au atras către el mulțimi de pelerini. Ca să-și păstreze singurătatea și liniștea în rugăciune, fără a renunța să-și ajute ucenicii și nenumărații vizitatori, și-a ridicat un stâlp, unde a rămas în picioare treizeci și șapte de ani, până la moartea sa, în anul 459.

Au venit pelerini din toate țările la Tellnesin, lângă Antiohia. Teodoret povestește că un pelerin venit din Ravenna nu voia să creadă că Sfântul Simeon este o ființă omenească, așa încât, ca să-i dovedească că nu era vreun duh îngeresc, Sfântul Simeon a cerut o scară, iar pelerinul, după ce a urcat în vârful stâlpului, a putut să

---

[1] *Philotheos Historia*, c. XXVI, *P.G.* 82, col. 1464-1484.

[2] Col. 1484 BC.

[3] Publicată de M. Lietzmann, *Das Leben des hl. Symeons Stylites*, Leipzig, 1908. Vezi studiul lui H. Delahaye, *Les Saints Stylites*, Brussels, 1923.

atingă rănile usturătoare ale picioarelor stâlpnicului. Într-o *Viață* a Sfintei Genoveva, scrisă la scurtă vreme după moartea ei (la începutul secolului al VI-lea), se povestește cum Sfântul Simeon i-a trimis sfintei un mesaj prin negustorii care străbăteau Galia[1]. Sfântul Simeon avea o autoritate duhovnicească extraordinară. De sus, de pe stâlpul lui, le vorbea oamenilor de două ori pe zi, lupta împotriva ereziilor, trimitea mesaje episcopilor și împăraților. Sfântul Simeon Stâlpnicul este prăznuit la 1 septembrie.

Icoana noastră (rusească, secolul al XVI-lea) îl reprezintă pe Sfântul Simeon pe stâlpul său (Pl. 49). Este un fel de turn cu o ușă și niște scări interioare. Sfântul Simeon stă în picioare în vârful stâlpului, în spatele unei mici balustrade. Pe deasupra sutanei galbene poartă „îmbrăcămintea schimei mari monahale" (*τὸ μέγα σχῆμα*) și o mantie maronie cu glugă albastru-închis. Binecuvântează cu mâna dreaptă și ține un sul în stânga. Fața îi este încadrată de barbă.

Sfântul Macarie de la Unja și Apele Galbene

Sfântul Macarie, întemeietor a trei mănăstiri, este mai bine cunoscut în literatura hagiografică sub numele de Sfântul Macarie „de la Apele Galbene"[2], pentru că lângă Lacul Apelor Galbene a fost el stareț al celei de a doua mănăstiri pe care a întemeiat-o în numele Sfintei și de Viață dătătoarei Treimi. În 1432, această mănăstire a fost complet distrusă de tătari. Sfântul Macarie s-a așezat atunci lângă râul Unja, un afluent al Volgăi, unde a întemeiat a treia mănăstire. A murit în 1444. Și în viață și după moarte, Sfântul Macarie s-a bucurat de o mare popularitate și cinstire. Icoanele lui existau cu mult înainte de canonizarea sa oficială, din 1619, când, pe 25 iulie, s-a stabilit ziua pomenirii sale. Trăsătura caracteristică a Sfântului, care a căutat singurătatea toată viața, a fost acceptarea sarcinii de a avea grijă de oamenii care obișnuiau să se adune în ju-

---

[1] M.G.H., SS. rerum Merov. III, 226 c. 27.

[2] Serghie, *Annus ecclesiasticus graeco-slavicus*, vol. II.

rul lui și să-i caute ocrotirea. Conform „Erminiei", el este, de obicei, înfățișat ținând în mână un sul cu o rugăciune către Hristos, în care Îl roagă să le dea oamenilor pâinea cea de toate zilele, atât pentru trup, cât și pentru suflet. Prin urmare, această rugăciune reprezintă rugăciunea sfântului, grija părintească a starețului pentru copiii lui (Pl. 50). În colțul de sus, din dreapta, al icoanei, Mântuitorul îl binecuvântează pe sfânt și mănăstirea, ca răspuns la rugăciunea lui. În planul din față curge râul care înconjoară mănăstirea. Ca o lume a deșertăciunii, râul înconjoară acest loc binecuvântat, unde iubirea se desăvârșește după chipul Sfintei Treimi, o insulă sănătoasă într-o lume bolnavă – ideea de mănăstire în conștiința ortodoxă. Zidurile mănăstirii, mici în comparație cu silueta sfântului, pot vădi o concepție ce ar părea naivă omului occidental. Dar ele corespund sensului icoanei și ar fi fost redate exact în același fel de către un iconar modern. Acest sens este acela că aici importantă nu este activitatea pământească a sfântului, nici mănăstirea pe care a întemeiat-o, ci încununarea călătoriei întregii sale vieți pământești prin sfințenia lui. Icoana opune clar lucrării de zidire exterioară pe aceea, mai importantă, a zidirii lăuntrice. Slăvit cu darul facerii de minuni, sfântul – templu viu, nefăcut de mână – este parcă așezat aici în contrast cu mănăstirea, templu neînsuflețit, făcut de mâini omenești, care este numai o cale către ținta pe care sfântul a realizat-o prin luptele de dincolo de zidurile ei. Sfântul Macarie, în veșmânt monahal, stă în afara zidurior mănăstirii pe care a întemeiat-o, nu ca locuitor și stareț al ei, ci ca ocrotitor ceresc, care se roagă pentru ea. Protecția și grija lui nu încetează o dată cu moartea – ele doar trec în alt plan.

Dacă comparăm această icoană cu altele mai vechi, vom vedea că, în ciuda conformității ei cu canonul iconografic și a spiritualității și căldurii pe care, fără îndoială, le are, se simte clar, mai ales în chipul Mântuitorului și al sfântului, o anumită fragilitate, o anumită lipsă de vigoare în formă și execuție, caracteristice multor icoane ale acelei perioade. În același timp, construcția icoanei este desăvârșită: binecuvântarea Mântuitorului, înfățișat în nori, echilibrează desăvârșit figura sfântului.

Arhitectura mănăstirii este, evident, preluată din realitate și este contemporană nu cu sfântul, ci cu artistul. Este foarte posibil ca

acesta să fi redat noua mănăstire din secolul al XVII-lea de la Apele Galbene, construită în locul vechii mănăstiri distruse de tătari.

Sfântul Dimitrie din Tesalonic

Sfântul Dimitrie din Tesalonic, „Mare Mucenic" (μεγαλομάρτυς), face parte, la fel ca Sfântul Gheorghe, Sfântul Teodor Stratilat, Sfântul Teodor Tiron și alții, din categoria sfinților militari. Dacă pe iconostas acești sfinți mucenici apar îmbrăcați doar în tunici și mantii, fără arme, așa cum li se potrivește mărturisitorilor lui Hristos, în alte icoane, destinate închinării credincioșilor, sunt reprezentați în veșminte corespunzătoare slujirii pe care au exercitat-o în timpul vieții, adică înarmați și, uneori, călare. Biserica nu a considerat niciodată condiția de soldat ca fiind incompatibilă cu calitatea de creștin. Creștinismul nu este o doctrină socială sau politică: acțiunea lui în lume se desfășoară pe un plan mai adânc decât cel al instituțiilor omenești. Pacea la care aspiră și războiul pe care îl propovăduiește nu au nimic de-a face cu „pacifismul" sau cu „militarismul". Dacă, urmând exemplul lui Hristos (Mt. 26, 51-54), Biserica nu a dorit niciodată să fie apărată de sabia lumească, ea nu s-a împotrivit niciodată unui creștin care a îmbrățișat cariera armelor să apere valorile de aici, jertfindu-și viața în slujba cauzei comune. „Dragoste mai mare ca aceasta nimeni nu are, ca viața sa să și-o pună pentru prietenii săi" (In. 15, 13). Această afirmație a Evangheliei se poate aplica la tot ceea ce este mai nobil în condiția de soldat. Biserica îi sărbătorește la 29 august pe toți ostașii creștini căzuți pe câmpurile de bătălie.

Sfântul Dimitrie a suferit martiriul la începutul secolului al IV-lea, în timpul persecuției lui Dioclețian. După cum spune istoria pătimirii sale, se zice că Maximian îl numise pe tânărul Dimitrie în poziția de proconsul, neștiind că era creștin. În loc să execute ordinul de exterminare a tuturor creștinilor din Tesalonic, Dimitrie și-a dat silința să propovăduiască Evanghelia. Arestat și întemnițat, l-a încurajat pe tânărul Nestor, prietenul său, să lupte singur îm-

potriva gladiatorului care îi omora pe creștini în arenă, aruncându-i în sulițe. După victoria și martiriul lui Nestor, Dimitrie a fost străpuns cu sulițe în temniță, la ordinul lui Maximian. Se prăznuiește pe 26 octombrie.

Icoana grecească a Sfântului Dimitrie reprodusă aici (Pl. 51) este de la mijlocul secolului al XV-lea[1]. Sfântul Dimitrie este reprezentat în picioare, frontal. Tunica lui foarte scurtă nu îi ajunge până la genunchi și lasă să se vadă picioarele legate cu șireturi încrucișate. Peste tunică poartă o cuirasă și o cruce mică cu opt brațe pe piept. O mantie aruncată peste umeri. Coiful stă atârnat pe umărul stâng. Înarmat cu o suliță pe care o ține în mâna dreaptă, Sfântul Dimitrie ține mâna stângă așezată pe un scut bogat ornamentat. O cruce înaltă (adăugată mai târziu) în spatele scutului trebuie să reprezinte adevărata armă care l-a făcut pe mucenic îndrăzneț în ceasul morții sale.

Sfânta Muceniță Paraschevi (Piatnița)

Sfânta Mare Muceniță Paraschevi, născută în Iconia (Asia Mică), a fost martirizată în timpul persecuțiilor lui Dioclețian[2]. Pomenirea ei se sărbătorește pe 28 octombrie. La numele grecesc Paraschevi, dat la botez în cinstea zilei din săptămână consacrate Patimii Domnului, s-a adăugat traducerea lui în limba rusă, Piatnița – Vineri. Utilizarea acestei traduceri adăugate numelui servește ca o aducere-aminte a sensului și legăturii lui cu realizările celei ce-l poartă. Sfânta Paraschevi a fost venerată cu deosebire printre slavi încă din vremuri străvechi. Ea este considerată patroana ocupațiilor femeiești și, pentru că vinerea era zi de târg, patroana comerțului.

---

[1] După A. Xyngopoulos, *Catalogul icoanelor de la Muzeul Benaki*, Atena, 1936, p. 10.

[2] Icoana a fost restaurată în 1945. Se poate vedea starea în care se afla înainte de restaurare după martorul rămas în dreapta, pe chenarul inferior. Această icoană este rară chiar și pentru secolul al XVI-lea, în sensul că nu a fost restaurată nici înainte, nici după aceea.

Trăsătura caracteristică a Sfintei Paraschevi este propovăduirea curajoasă a creștinismului. Chiar și atunci când a fost întrebată cum o cheamă, în loc să dea un răspuns direct, a început să-l propovăduiască pe Hristos. Când a fost întrebată de ce nu-și spune numele, a replicat: „Trebuia mai întâi să dau numele vieții veșnice, și abia apoi numele existenței celei vremelnice."[1]

Trebuie ca cineva să pătrundă foarte adânc în esența faptelor sfintei pentru a putea reda înțelesul și caracterul muceniței, așa cum se întâmplă în icoana noastră (Pl. 52). Trăsătura definitorie a sfintei este aici exprimată cu mare forță, nu numai prin trăsături exterioare, ci prin întreaga ei prezență. Gestul cu care ține crucea în mâna ridicată, expresia austeră și concentrată a feței exprimă fermitatea curajoasă și neînfrântă cu care propovăduiește și îndură tortura. Chipul și întreaga înfățișare a Sfintei Paraschevi respiră acel calm și acea credință puternică pe care nici chinurile, nici moartea nu le pot frânge. Este o icoană tipică de martir-mărturisitor, adică a unei persoane care și-a încununat viața prin actul mărturisirii adevărului, pecetluit cu sângele ei. Sfânta este reprezentată în mantia roșie tradițională, simbolul muceniciei, și cu o tunică albastru-intens. În mâna dreaptă ține semnul martiriului, arma biruinței sale – crucea, simbol al urmării patimilor lui Hristos, iar în mâna stângă, un sul desfășurat, pe care este scris Simbolul de credință. Fiecare este în aceeași măsură expresia, prin imagine și cuvânt, a adevărului pentru care a pătimit. Pe cap, peste năframa albă, simbolul feciorie, poartă o diademă patriciană cu pietre prețioase. Doi îngeri, unul într-o mantie roșie, celălalt într-o mantie albastru-închis, țin deasupra capului ei o cunună de aur – cununa muceniciei –, răspunsul la mărturisirea lui Hristos: „Fiți mărturisitorii mei, și Eu sunt martor."[2] Culorile simple, puternice scot în evidență și întăresc conținutul icoanei. Execuția fină a mantiei și a tunicii, atât de caracteristice secolului al XVI-lea și pictate aici cu alb-pur, atenuează întrucâtva intensitatea roșului, dar se armonizează bine cu albul-ivoriu al năframei și al sulului. Aceste culori împreună cu auriul și cu ocrul-intens-auriu al feței și al fondului creează o gamă puternică și calmă.

---

[1] Serghie, *Annus ecclesiasticus graeco-slavicus*, vol. II, partea I.

[2] *Viața Sfintei Paraschevi* din *Mineiul pe octombrie*.

Sfântul Mare Mucenic Gheorghe
omorând balaurul

Sfântul Gheorghe (*γεωργός* – lucrător al pământului) este venerat ca „izbăvitor al prizonierilor și ocrotitor al săracilor"[1] și, de asemenea, ca patron al agriculturii, al cirezilor, turmelor și păstorilor, cărora, după tradiție, le-a venit în ajutor și în timpul vieții și după moarte. Această cinstire, legată de interesele zilnice ale țăranilor, este, desigur, sursa iconografiei sale variate (vezi analiza icoanei sale, p. 142) și a numărului mare de icoane. În special Sfântul Gheorghe Biruitorul omorând balaurul este unul din cele mai populare subiecte din pictura ortodoxă de icoane, în special în cea a Novgorodului. Icoana înfățișează o minune întâmplată după moartea Sfântului Gheorghe, inspirată din viața sa. Se povestește că într-un lac din Libia trăia un balaur înfricoșător, la care locuitorii, care erau păgâni, se închinau ca la o zeitate și pe care îl îmblânzeau jertfindu-i copiii lor, unul după altul. Când a venit rândul fiicei regelui acelui ținut, Elisaba sau Elisabeta, cum este numită în icoane[2], ca să fie sacrificată și pe când își aștepta moartea îngrozitoare, Sfântul Gheorghe a apărut pe un cal alb și, rostind cuvintele „în numele Tatălui și al Fiului și al Sfântului Duh", a atacat balaurul învârtindu-și sulița în aer și, după ce l-a lovit cu putere mare în gură, l-a țintuit la pământ, iar calul l-a călcat cu copitele. Apoi, Sfântul Gheorghe i-a poruncit fecioarei să lege balaurul cu centura ei și să îl ducă în cetate ca pe un câine îmblânzit... Iar Sfântul Gheorghe a ucis în cetate balaurul cu sabia[3].

Unele icoane, în special cele de mai târziu, redau această minune în amănunt: prințesa Elisaba, cetatea, părinții prințesei și locuitorii cetății privind de pe ziduri și așa mai departe. Există și reprezentări ale momentului final al minunii, adică uciderea balaurului

---

[1] Slujba consacrată sfântului.

[2] „Numele Elisaba sau Elisabeta nu se întâlnește nicăieri în legende; acesta este un exemplu și un indiciu al faptului că icoana cunoștea tradiții din afara izvoarelor scrise." (N. P. Kondakov, *Icoana rusească*, partea I, 3, p. 135, în lb. rusă.)

[3] *Viața* sfântului, în „Minei", 23 aprilie.

cu sulița, și, de asemenea, imagini ale Sfântului Gheorghe călare pe cal, fără balaur[1].

În alte icoane, ca în cea reprodusă aici (Pl. 53), momentul descriptiv este redus la elementele esențiale. Această icoană reprezintă, în acest sens, un exemplu caracteristic al Școlii de la Novgorod din secolul al XV-lea. Compoziția ei are simplitatea și claritatea acelei perioade. Se omite orice detaliu secundar. Este descris numai momentul principal – biruința, adică sensul însuși al minunii. Sfântul Gheorghe este înfățișat într-o armură și un veșmânt militar bogat, de general roman, cu scut și lance. Trupul scund, tipic Școlii de la Novgorod din secolul al XV-lea, așezat pe un cal îndesat, are o forță irezistibilă. Imaginea este plină de o impetuozitate lăuntrică și de un dramatism extraordinar. Faldurile mantiei, aproape repetând, în unduirile lor, liniile dealurilor, creează impresia că vajnicul călăreț tocmai s-a desprins din munți și, în coborârea lui năvalnică, nu numai că lovește cu lancea, dar se năpustește asupra balaurului cu toată greutatea lui și a calului.

Mâna care binecuvântează, ivindu-se dintr-un segment de cerc din colțul de sus din dreapta al icoanei, cu inscripția „Iisus Hristos"[2], ca și lancea sfântului cu o cruce în capăt, arată că nu biruiește cu puterea lui, ci cu ajutorul lui Dumnezeu și cu puterea crucii. Călărețul se supune acestei puteri, la fel și calul, prin el. De aceea calul este adesea înfățișat cu capul întors, privind la călăreț. După cum se relatează în viața sfântului, el a apărut strălucind într-o lumină de nedescris. Această lumină este de obicei reprezentată simbolic prin culoarea albă a calului care, după tâlcuirea Sfântului Dionisie Areopagitul, semnifică cea mai mare apropiere posibilă de

---

[1] Mai mult decât atât, multe icoane, de exemplu cele grecești și copte, înfățișează simultan o altă minune a Sfântului Gheorghe, tot postumă (sau mai degrabă una dintre cele trei minuni asemănătoare) – minunea eliberării unui băiat luat prizonier de saracini, ca răspuns la rugăciunile părinților săi. Evenimentul este descris după spusele băiatului: „Am umplut paharul cu vin ca să-l servesc pe prinț, când am fost luat de un om strălucitor, călare pe cal, care m-a urcat pe calul lui; țineam paharul într-o mână și cu cealaltă m-am agățat de cingătoarea lui și așa m-am aflat aici...", adică în casa părinților, în ziua sărbătorii Sfântului Gheorghe (*Viața* sfântului, *ibidem*).

[2] Uneori Însuși Mântuitorul este înfățișat aici.

Lumina divină[1]. Arătând că sfântul aparține unui alt plan al existenței, icoana este, în același timp, o personificare a biruinței, deoarece călărețul calului alb „a pornit ca un biruitor ca să biruiască" (Apoc. 6, 2). Sfântul Gheorghe i-a biruit pe călăii lui mai mult decât alți mucenici, căci mulți, văzând suferința lui, s-au convertit la Hristos. Și aici, în această minune de după moarte, învingând balaurul și eliberându-i pe oameni, i-a eliberat în felul acesta de păgânism. De aceea se înfățișează adesea un înger coborând din cer și ținând o cunună deasupra lui – cununa muceniciei și a biruinței.

Sfântul Proroc Ilie în pustie[2]

Având în vedere că principiul icoanei este acela de a reda numai ce este fundamental, pare ciudat la prima vedere ca o anumită temă iconografică să înfățișeze episodul în care Profetul Ilie, ascuns în pustie, era hrănit de corbi (III Regi 17, 3-6). Totuși, alături de alte icoane ale prorocului, acest subiect este foarte popular în iconografia ortodoxă și, mai ales, în cea rusească.

Numele Ilie, tradus din ebraică, înseamnă „puterea Domnului"; și iată cum îl descrie Biblia: ascet aspru, plin de râvnă pentru credința în adevăratul Dumnezeu, aprins de focul dragostei pentru El, propovăduitor îndrăzneț; „un om păros" (IV Regi 1, 8) la înfățișare. La fel apare și în iconografia ortodoxă. Caracterul profetului, redat în imagini și culori, este adesea subliniat (de exemplu, în „cin") prin propriile sale cuvinte, scrise pe un sul desfășurat: „Cu râvnă am râvnit pentru Domnul Dumnezeul Savaot" (III Regi 19, 10, 14). Profetul Ilie, cel mai uimitor și mai puternic dintre profeții Vechiului Testament, căruia i s-a dat putere asupra naturii, care a închis cerurile (III Regi 17, 1) și le-a deschis (III Regi 18, 45), este cu deosebire venerat de oamenii cei mai legați de natură – de țărani. Datorită puterii asupra forțelor naturii și în special asupra focului, este considerat și protector împotriva focului. Focul lăuntric al râv-

[1] Sfântul Dionisie Areopagitul, *Ierarhiile cerești*, c. 15, par. 8.

[2] Pomenirea Sfântului Proroc Ilie se face la 20 iulie.

nei lui pentru Dumnezeu s-a manifestat prin apariția focului văzut: cu puterea rugăciunii, de multe ori a coborât foc din cer (III Regi 18, 37-38; IV Regi 1, 10-12) și a fost ridicat de viu la cer, într-o căruță de foc (IV Regi 2, 11). Iconografia ortodoxă scoate în evidență cu deosebire această legătură a Sfântului Ilie cu focul. De exemplu, o icoană foarte larg răspândită este aceea a ridicării lui la cer într-o căruță de foc trasă de cai de foc mânați de un înger. Legătura cu focul este subliniată și în icoanele bust, de exemplu în remarcabila icoană de la Novgorod, din secolul al XIV lea, de la Galeria Tretiakov din Moscova, în care puternicul foc lăuntric din ochii săi este evidențiat prin fondul roșu-învăpăiat al icoanei.

Icoana noastră îl reprezintă pe sfântul Vechiului Testament ca pe unul dintre aceia „de care lumea nu era vrednică", care „au rătăcit în pustii și în munți și în peșteri și în crăpăturile pământului" (Evr. 11, 38). Figura puternică a profetului, capul lui acoperit de păr aspru, răvășit, fața bărbătească cu sprâncene înalte emană o putere de neînvins. În mâna stângă poartă semnul obișnuit al unui proroc, un sul. Cu încredere liniștită primește și contemplă venirea corbului, care îi aduce daruri cerești și întinde mâna ca să le primească. Scena revelează întreaga semnificație a acestui moment, aparent incidental, din viața prorocului, când, ca răspuns la arzătoarea lui dragoste de Dumnezeu, voința divină schimbă ordinea naturală a lucrurilor. Sfântul Vasile cel Mare oferă momentului următoarea interpretare: „Sălașul Sfântului Ilie a fost Muntele Carmel, un munte înalt, nelocuit. Pustia l-a primit pe sihastru; dar sufletul însemna totul pentru acest drept, iar hrana pentru călătoria vieții lui era nădejdea în Dumnezeu. În ciuda acestui mod de viață, nu a murit de foame; dimpotrivă, cele mai lacome păsări de pradă i-au adus hrană. Acelea al căror obicei era să fure hrana altora s-au făcut slujitori la masa lui. La porunca Domnului și-au schimbat firea și s-au făcut păzitori credincioși ai pâinii și ai cărnii."[1] Acest moment al slujirii profetului a anticipat revelația, dată lui mai târziu pe Muntele Horeb, a arătării lui Dumnezeu în lume: „Iată Domnul va trece; și înaintea Lui va fi vijelie năprasnică ce va despica munții și va sfărâma stâncile, dar Domnul nu va fi în vijelie. După vijelie va fi cutremur, dar Domnul nu va fi în cutremur; după cutremur va fi

[1] *Cuvântul 8*, *P.G.* 31, col. 317 D-320 A.

foc, dar nici în foc nu va fi Domnul. Iar după foc va fi adiere de vânt lin și acolo va fi Domnul" (III Regi 19, 11-12). Această profeție, reprezentând prefigurarea Împărăției lui Dumnezeu, se citește în ziua revelației Împărăției descoperite de Domnul prin Schimbarea Lui la Față pe Muntele Tabor (vezi analiza icoanei Schimbării la Față, p. 226). Icoana înfățișându-l pe Sfântul Proroc Ilie hrănit de corbi, arătând schimbate, prin voia lui Dumnezeu, chiar legile naturii, este ea însăși o prefigurare a venirii întru putere a Împărăției. Evident, popularitatea ei se datorează tocmai acestei semnificații.

Figura prorocului, întrucâtva supradimensionată în raport cu proporția icoanei, postura lui calmă și mișcarea sunt, ca să spunem așa, expresia exterioară a puterii duhului său. Detaliile, realizate cu mare sensibilitate și îndemânare artistică, dau un echilibru rafinat compoziției acestei icoane frumoase (Pl. 54).

Icoane colective

Icoanele colective, în care sunt grupați mai mulți sfinți, sunt reprezentări în special ale Menologului. Ele reunesc, în câteva registre, sfinți și praznice ale anului liturgic, în ordine calendaristică. Tipul icoanelor menologice a fost creat în Bizanț, cam în timpul împăratului Vasile al II-lea (963-1025).

Icoana noastră (rusească, secolul al XVI-lea) se aseamănă îndeaproape tipului Menologului (Pl. 55). Se compune din patru registre, dintre care primul conține patru Mari Sărbători, în timp ce celelalte trei reunesc diverși sfinți înfățișați stând în picioare. Cu toate acestea, principiul după care au fost reunite în icoană imaginile praznicelor și ale sfinților nu este cel al Menologului. Sărbătorile din primul registru nu aparțin unei singure luni: se pot vedea acolo Buna Vestire (25 martie), Nașterea lui Hristos (25 decembrie), Pogorârea la iad (Paștele) și Zămislirea Sfintei Ana (9 decembrie). În celelalte trei registre se regăsesc, unul lângă altul, sfinți prăznuiți în diferite perioade ale anului. Astfel, în cel de-al doilea, îl vedem pe Arhanghelul Mihail (8 noiembrie) alături de Sfinții Boris și Gleb (24 au-

gust), urmați de Sfinții Constantin și Elena (21 mai). În al treilea registru, Sfântul Simeon Stâlpnicul (1 septembrie) stă alături de Dreptul Simeon și de Sfânta Ana (3 februarie): aici, fără îndoială, iconarul s-a orientat după similaritatea numelor. În sfârșit, printre sfinții ultimului registru se află Sfânta Maria Egipteanca (1 aprilie) și Sfântul Nicolae (6 decembrie și 9 mai). Nu este nici o icoană a principalilor sfinți de peste an: dacă ar fi fost așa, nu am putea înțelege de ce Zămislirea Sfintei Ana figurează aici, printre cele trei mari sărbători. Prin urmare, alegerea sărbătorilor și a sfinților s-a făcut după alte rațiuni, după dorința celui care a comandat icoana. Cu toată probabilitatea, aceasta este o icoană de familie, în care diferitele sărbători și sfinți corespund unei evlavii personale.

Marile Sărbători

Vom analiza acum, pe scurt, câteva icoane ale Marilor Sărbători. Acestea sunt, în primul rând, icoanele celei mai mari sărbători – Paștele (Pogorârea la iad și Mironosițele la Mormânt) și icoanele celor douăsprezece sărbători principale, șase ale Domnului, patru ale Maicii Domnului (vezi analiza iconostasului, pp. 93-97), Pogorârea Sfântului Duh și Înălțarea Sfintei Cruci. Pe lângă acestea, printre icoanele Marilor Sărbători am așezat și icoane ale altor sărbători, mai puțin importante, cum sunt: Învierea lui Lazăr, Acoperământul Maicii Domnului, Înjumătățirea Praznicului și două icoane ale Răstignirii – una pictată și una sculptată (o Cruce). Icoanele sărbătorilor, aranjate în ordinea succesiunii lor de-a lungul anului bisericesc, sunt: Nașterea Sfintei Fecioare, Înălțarea Sfintei Cruci, Acoperământul Maicii Domnului, Intrarea Maicii Domnului în Biserică, Nașterea Domnului, Botezul Domnului, Întâmpinarea Domnului, Buna Vestire, Învierea lui Lazăr, Intrarea în Ierusalim, Răstignirea, Pogorârea la iad, Mironosițele la Mormânt, Înjumătățirea Praznicului, Înălțarea, Cincizecimea, Sfânta Treime, Pogorârea Sfântului Duh, Schimbarea la Față, Adormirea Maicii Domnului.

În alegerea icoanelor comentate aici, fie că sunt icoane ale praznicelor, fie ale Domnului, ale Sfintei Fecioare sau ale sfinților, ne-am orientat nu atât după calitatea lor artistică, cât după ortodoxia reprezentărilor lor. Cu alte cuvinte, icoanele reproduse aici nu au nici o urmă de deformare dogmatică, nici un împrumut din arta apuseană și transmit învățătura nealterată a Bisericii Ortodoxe, fără a încălca câtuși de puțin canonul iconografic.

Nașterea Maicii Domnului

„Nașterea ta, de Dumnezeu Născătoare Fecioară, bucurie a vestit la toată lumea; că din tine a răsărit Soarele dreptății, Hristos Dumnezeul nostru"... (Vecernie, Stihiră, glas 4). În ziua Nașterii Maicii Domnului (8 septembrie), Biserica sărbătorește cea mai sfântă naștere a unei ființe omenești, al cărei „rod preacurat" a fost ales și sfințit din momentul zămislirii (Zămislirea Sfintei Ana, sărbătorită pe 9 decembrie). În timp ce Zămislirea și Nașterea Sfântului Ioan Botezătorul, tot sărbători ale Bisericii, sunt relatate pe larg în Sfânta Evanghelie, aceasta nu ne spune nimic despre nașterea Maicii Domnului. Dar izvoarele apocrife, dimpotrivă, dau amănunte substanțiale despre originile și copilăria Sfintei Fecioare. Mai ales Protoevanghelia lui Iacob, de origine iudeo-creștină, o lucrare compozită, în care fragmentul referitor la Fecioara Maria datează din 130-140. Vechimea considerabilă a acestei surse permite acceptarea veridicității anumitor detalii despre familia Maicii Domnului: numele părinților ei, Ioachim și Ana, descendența lui Ioachim din David etc. Modificările ulterioare ale istorisirii primare ale Protoevangheliei lui Iacob, ca și alte apocrife de dată mai recentă, au acumulat noi detalii, dând naștere unor tradiții discordante. De asemenea, anumiți scriitori dau Nazaretul, patria lui Ioachim[1], ca loc de naștere a Sfintei Fecioare, alții Betleemul, locul nașterii Sfintei Ana[2], iar

[1] Călugărul Epifanie, *Predică la viața Maicii Domnului*, P.G. 120, col. 189.

[2] Sfântul Ioan Hrisostom, *Omilie la Nașterea Domnului (Anno 396)*, P.G. 49, col. 354; Sfântul Chiril al Alexandriei, *Tâlcuire la profetul Miheia*, V, P.G. 71, col. 713.

alții, Ierusalimul[1]. Tradiția Bisericii a reținut numai data, pentru a scoate în relief adevărul scripturistic și dogmatic: descendența din neamul lui David și nașterea sfântă a Fecioarei, aleasă să dăruiască fire omenească Cuvântului lui Dumnezeu. Sărbătoarea Nașterii Sfintei Fecioare trebuie să fie foarte veche: se știe că Iustinian a ridicat la Constantinopol o biserică închinată Sfintei Ana[2].

Ca și Nașterea Sfântului Ioan Botezătorul, Nașterea Maicii Domnului, făgăduită de un înger după ce părinții fuseseră multă vreme sterpi, își află corespondențe vechi-testamentare, considerate, de obicei, prefigurări ale Învierii[3]. Dar Nașterea Maicii Domnului este mai mult decât o preînchipuire; pentru că persoana Sfintei Ana – femeie izbăvită de sterpiciunea ei pentru a aduce pe lume o Fecioară care va da naștere Dumnezeului întrupat – simbolizează firea noastră care încetează să mai fie stearpă, pentru a da roadele harului (Vecernie, Stihiră, glas 6). Nașterea minunată a Sfintei Fecioare nu se datorează unei acțiuni arbitrare a lui Dumnezeu, care întrerupe continuitatea istorică: este o etapă a Proniei veghind asupra lumii, pregătind cu ardoare Întruparea Cuvântului, etapă ce precedă ultimul act decisiv – Buna Vestire, când Fecioara aleasă va consimți să fie „cămara împărătească, întru care taina cea preamărită a unirii celei negrăite a firilor ce s-au adunat împreună întru Hristos desăvârșit s-a lucrat". „Taina ce preînchipuie o taină și mai adâncă": „astăzi ușile cele sterpe se deschid și dumnezeiasca ușă cea fecioarească merge înainte" pentru ca „Hristos să intre în lume" (Vecernie, Stihiră, glas 8). Dacă „numele Maicii Domnului (*θεοτόκος*) conține întreaga istorie a iconomiei dumnezeiești în lume"[4], strămoșul Fecioarei – această „Floare a lui Iesei" – s-ar putea numi „David, Părintele lui Dumnezeu", (*θεοπάτωρ*), iar numele de „părinți ai lui Dumnezeu" (*θεοπατόρες*) (Vecernie, Stihiră, glas 6) ar aparține, în primul rând, Sfinților Ioachim și Ana. Adam și Eva, părinții omenirii căzute, s-ar bucura atunci văzându-și urmașii dând

[1] Sfântul Sofronie, *Odele anacreontice*, XX, *P.G.* 87, col. 3821.

[2] Procopius, *De aedificiis*, I. 3; Bonn, ediția, III, p. 185.

[3] Mai ales nașterea lui Isaac din Sarra cea stearpă a fost adesea interpretată astfel.

[4] Sfântul Ioan Damaschin, *Credința ortodoxă*, III, 12, *P.G.* 94, col. 1029-32.

naștere „Maicii Vieții", „Izvorul nestricăciunii" (Vecernie, Stihiră, glas 1 și 8).

Iconografia Nașterii Maicii Domnului ne-o înfățișează pe Sfânta Ana pe jumătate întinsă în pat, înconjurată de slugi gata să scalde pruncul nou-născut. Sfânta Fecioară apare, de regulă, înfășată în scutece, în brațele unei moașe așezate pe un scăunel, lângă vasul plin cu apă. Poziția și atitudinea Sfântului Ioachim permit mai multe variante: uneori, apare stând în picioare, alteori, ca în icoana noastră, așezat și conversând cu Sfânta Ana. În mozaicul mănăstirii din Daphni (secolul al XI-lea), Sfântul Ioachim nu este reprezentat.

Icoana prezentată aici (Pl. 13) a fost pictată la Paris, în jurul anului 1948, de către un iconograf iconar rus. Figurile alungite ale Sfinților Ioachim și Ana, așezate față în față, subliniază caracterul lor maiestuos, de „theopatores". Sfânta Ana privește în jos, către Fiica ei, pe care o moașă așezată pe scaun o ține în brațe. Moașa și ceilalți trei slujitori, de dimensiuni mici, joacă rolul unor personaje secundare: atenția se fixează asupra dumnezeieștilor Părinți și asupra Copilei lor, care tocmai s-a născut.

Înălțarea Sfintei Cruci

Pe lângă Vinerea Mare (vezi icoana Răstignirii), tema Crucii se repetă constant în slujbele ciclului săptămânal, în fiecare miercuri și vineri ale anului liturgic. Mai mult, Răsăritul ortodox a închinat Crucii Domnului trei sărbători deosebite: Închinarea Sfintei Cruci (*προσκύνησις*, a treia duminică din Postul Mare), Scoaterea Sfintei Cruci (*πρόοδος*, 1 august) și Înălțarea Sfintei Cruci (*ὕψωσις*), sărbătorită pe 14 septembrie, atât în Apus, cât și în Răsărit.

Sărbătoarea Înălțării Sfintei Cruci își are originea în Palestina. Instituită pentru a comemora sfințirea Bisericii Învierii ridicate de împăratul Constantin la Ierusalim, „sărbătoarea sfințirii" (*τὰ εγ-καίνια*) a fost curând asociată cu comemorarea aflării adevăratei Cruci. Eusebiu, descriind comemorarea sfințirii care a avut loc în anul 335, nu pomenește nimic despre aflarea Sfintei Cruci. Dar Sfân-

tul Chiril al Ierusalimului, în anul 347, spune următorul lucru: „Lumea întreagă este deja plină de fragmente din Lemnul Crucii."[1] Prin urmare, Crucea trebuie să fi fost descoperită la scurt timp după sfințire, în jurul anului 340. Legenda de la Edessa a căutat să atribuie descoperirea Crucii soției împăratului Claudius, Protinicia, în timpul domniei lui Tiberius. Dar relatarea cea mai veridică a aflării Sfintei Cruci de către Sfânta Elena, mama împăratului Constantin, a fost universal acceptată către sfârșitul secolului al IV-lea. Astfel, Sfântul Ioan Hrisostom[2] vorbește, în anul 395, despre cele trei cruci descoperite de împărăteasa Elena sub movila Golgotei: a lui Hristos a fost identificată pentru că se afla în mijloc și avea inscripția. Pe la începutul secolului al V-lea, alți scriitori[3] vorbesc despre minunile datorită cărora Sfânta Elena și Sfântul Macarie, episcopul Ierusalimului, au recunoscut adevărata Cruce. Aetheria, povestind călătoria ei la Ierusalim (în jurul anului 400), spune că sărbătoarea sfințirii a fost celebrată cu mare solemnitate, „pentru că s-a aflat în acea zi Crucea Domnului"[4].

Sărbătoarea Sfintei Cruci a eclipsat curând, aproape în întregime, hramul bisericii. În secolul al VI-lea, călugărul Alexandru vorbește despre celebrarea anuală, pe 14 septembrie, a hramului și a Înălțării Cinstitei Cruci – *ὕψωσις τοῦ τιμίου σταυροῦ*[5]. *Menologul Vasilian* (ms. de la sfârșitul secolului al X-lea) consemnează faptul că a doua zi după hram, în anul 335, oamenii au fost pentru prima oară lăsați să contemple lemnul sfânt: episcopul, stând în picioare pe un loc înalt, a înălțat Crucea în strigătele credincioșilor, „Kirie eleison". Aceasta este imaginea ceremoniei Înălțării (*ὕψωσις*), așa cum s-a sărbătorit la Ierusalim de când s-a aflat Sfânta Cruce. În ziua de 14 septembrie 614, acest ritual s-a desfășurat pentru prima oară la Constantinopol[6]. Recucerită de la perși de către împăratul Heraclie al III-lea, Sfânta Cruce a fost primită triumfal în capitala Imperiului,

---

[1] *Catehism*, IV, 10, *P.G.* 33, col. 469.

[2] Despre Sfântul Ioan, *Omilia 85*, I, *P.G.* 59, col. 461.

[3] Rufinus, *Hist. Eccl.* I, 8; P. L. 21, col. 476-477; Paulinus de Nola, *Epistola XXXII*, 5; P. L. 61, col. 328-329.

[4] *Itinerarium Aetheriae*, 48-49, „Sources chrétiennes", Paris, 1948, pp. 262-266.

[5] *Despre aflarea Sfintei Cruci*, *P.G.* 87, col. 4072 A.

[6] *Chronicon pascale*, *P.G.* 92, col. 988.

în anul 628. Avea să fie adusă acolo, în sfârșit, în anul 633: Patriarhul Serghie a purtat-o în procesiune de la Vlaherne la Sfânta Sofia, unde ceremonia Înălțării s-a celebrat cu mare fast[1]. De la Constantinopol, sărbătoarea s-a răspândit în alte centre ale *οἰκουμένη* creștine. La Roma, avea să se celebreze în timpul papei Serghie (687-701).

Sărbătoarea Înălțării este o mărturie a cinstirii Sfintei Cruci a lui Hristos de către întreaga lume care mărturisește că „ce este nebun al lui Dumnezeu mai înțelept decât oamenii este; și ce este slab al lui Dumnezeu mai tare decât oamenii este" (I Cor. 1, 25). „Văzând Crucea înălțată de mâinile episcopului", Biserica slăvește arma lui Hristos prin care „... s-a dezlegat blestemul și a odrăslit nestricăciunea, iar noi, pământenii, ne-am îndumnezeit și diavolul cu totul s-a surpat" (Vecernie, Stihiră, glas 5). Dar în același timp cu lucrarea de mântuire, Biserica sărbătorește și „biruința de neînfrânt" a Crucii asupra puterilor lumii ostile creștinismului. De fapt, pentru creștini nu există alt mod de a birui decât prin Crucea Domnului, singurul sprijin sigur din istoria lumii – „sprijinitoarea lumii" (Vecernie, Stihiri, glas 2 și glas 4). Imperiul care dorește să fie creștin trebuie să se închine Crucii: Crucea a fost cea care l-a ajutat pe împăratul Constantin să învingă; și tot Crucea a risipit puterea „barbarilor" (Utrenie, glas 8) și a susținut sceptrele împăraților creștini. Prezența acestor elemente „constantiniene" dă sărbătorii o notă politică: poporul ortodox și *basileul* lui, capul civilizației creștine, triumfă asupra dușmanilor prin puterea de neînvins a Crucii. Dar, pe lângă acest aspect contingent, care aparține Bizanțului, Înălțarea universală (*παγκόσμιος*) a cinstitei și de viață dătătoarei Cruci are un aspect permanent și esențial: acela al unei sfințiri cosmice prin puterea dumnezeiască manifestată în Cruce (vezi Condac, glas 4). Dacă Hristos este Noul Adam, Crucea Lui este Noul Pom al Vieții, redând lumii căzute nestricăciunea Raiului. Înălțată deasupra pământului, Crucea, care îmbrățișează cerul întreg cu cele două brațe ale sale, alungă demonii și revarsă harul în cele patru colțuri ale lumii (vezi Utrenie, Stihiră, glas 8; Canon, glas 6).

În iconografie se întâlnește reprezentarea Înălțării Crucii asociată cu Aflarea ei. Atunci episcopul este văzut înălțând Crucea, în partea de sus a icoanei, în timp ce mai jos Sfânta Elena stă lângă o

---

[1] Nichifor al Constantinopolului, *Historia syntomos*, *P.G.* 100, col. 913 A.

cavernă, la poalele Golgotei, în fața celor trei cruci pe care tocmai le-a descoperit. Dar, în general, subiectul se limitează la Înălțarea propriu-zisă. Cea mai simplă compoziție ni-l arată pe episcop (Sfântul Macarie al Ierusalimului) stând în picioare pe un loc înalt, ținând o cruce mare cu amândouă mâinile: adevărata cruce a Domnului, pe care le-o arată oamenilor. Episcopul este sprijinit, de ambele părți, de diaconi. În general, se pot vedea alături de el Sfinții Constantin și Elena. Uneori, împăratul și mama lui stau împreună în dreapta episcopului, în vreme ce în stânga se petrece o minune (vindecarea unui bolnav sau învierea unui mort) săvârșită prin puterea Crucii (Pl. 14 și 15).

Fundalul arhitectural din spatele episcopului care ridică Crucea trebuie să reprezinte basilica Învierii construită de Constantin: este pomenirea vechiului „hram al sfințirii", păstrată în iconografie.

Acoperământul Maicii Domnului (Pokrov)

Sărbătoarea Acoperământului (în limba rusă „Pokrov", care înseamnă și *văl*, și *protecție*), celebrată la 1 octombrie, a fost instituită pentru a comemora apariția Maicii Domnului la Constantinopol, în secolul al X-lea. Această sărbătoare este aproape necunoscută în Răsărit. Pe de altă parte, Biserica rusă a celebrat întotdeauna Acoperământul Maicii Domnului cu solemnitate deosebită. Mai multe biserici din Rusia sunt închinate „Pokrov"-ului.

Relatarea apariției Maicii Domnului se găsește în Viața Sfântului Andrei, „cel nebun după Hristos" (†956)[1]. Arătarea Maicii Domnului s-a petrecut la Vlaherne, unde se păstrează veșmântul, acoperământul și o parte din brâul Sfintei Fecioare. În timpul slujbei de priveghere, pe la ora patru dimineața, Sfântul Andrei și ucenicul său, Epifanie, au văzut o Femeie plină de slavă venind spre

[1] Bolland., AASS., Maii, VI, 4-11, *P.G.* 111, col. 627-888. Relatarea apariției: col. 848-849.

amvon, însoțită de Sfântul Ioan Botezătorul, de Sfântul Ioan Evanghelistul și de alți sfinți. Când a ajuns în mijlocul bisericii, Maica Domnului a îngenuncheat și a rămas multă vreme în rugăciune, cu fața scăldată în lacrimi. După ce s-a rugat încă o dată în fața altarului, și-a scos acoperământul strălucitor cu care era înfășurată și, ținându-l deasupra capului, l-a întins deasupra tuturor celor prezenți în biserică. Numai Sfântul Andrei și Epifanie au putut să vadă arătarea Maicii Domnului și a acoperământului ei, care strălucea ca slava lui Dumnezeu, dar cei prezenți au simțit harul acoperământului. Această ocrotire nevăzută a Maicii Domnului mijlocind la Fiul ei pentru întreaga lume, ocrotire pe care Sfântul Andrei a putut-o contempla sub forma unui văl care îi acoperea pe credincioși, constituie ideea centrală a sărbătorii de la 1 octombrie: „Fecioara, astăzi, înainte stă în Biserică și, cu cetele sfinților, nevăzut se roagă lui Dumnezeu. Îngerii cu ierarhii se închină, și apostolii cu prorocii dănțuiesc; căci Maica Domnului mijlocește pentru noi înaintea Dumnezeului veșnic." (Utrenie, Stihiră, glas 8; Condac, glas 3; Utrenie, glas 6.)

În icoana noastră (Pl. 56), Maica Domnului se vede stând în picioare pe un nor mic, plutind în aer pe deasupra mulțimii de credincioși. Îmbrăcată în maforionul ei tradițional, stă cu amândouă mâinile întinse într-un gest de rugăciune, care exprimă aici rugăciunea de mijlocire. Doi îngeri țin de câte un capăt vălul mare, care se înalță ca o boltă deasupra Maicii Domnului. În alte icoane se mai poate vedea un văl așezat peste brațele întinse ale Sfintei Fecioare în rugăciune. Uneori (în reprezentările ulterioare), acest văl este substituit, ca rezultat al unei confuzii, cu un omofor episcopal. Procesiunea sfinților, care o înconjoară pe Împărăteasa cerurilor în vremea arătării ei, este reprezentată de două grupuri de apostoli și de proroci, cu Sfântul Ioan Botezătorul (în dreapta). Pe sul stă scris: „Pocăiți-vă, că s-a apropiat Împărăția lui Dumnezeu."

În planul apropiat, pe un amvon semicircular din mijlocul bisericii, un tânăr cu aureolă, îmbrăcat într-un stihar diaconesc, ține în mâna stângă un sul cu textul Condacului de la Crăciun în cinstea Maicii Domnului, în timp ce, cu un gest al mâinii drepte, pare să dirijeze un cor. Este Sfântul Roman Melodul, vestitul imnograf care a trăit în secolul al VI-lea. Acest anacronism este ușor de înțeles:

pomenirea Sfântului Roman, la 1 octombrie, coincide cu sărbătoarea Acoperământului Maicii Domnului. Viața Sfântului Roman ne povestește că acest cântăreț, disprețuit de ceilalți, a primit de la Maica Domnului, o dată cu Condacul de Crăciun, minunatul dar al imnografiei. Noua cântare a lui Roman, care i-a impresionat pe patriarh și pe împărat, trebuie să-i fi adus numirea lui în rangul de dirijor de strană la Biserica Sfânta Sofia. Vedem, de fapt, în stânga amvonului, un diacon în dalmatică cedându-i cu smerenie locul Sfântului Roman. Corul de băieți și fete este plasat în spatele semicercului amvonului. Această scenă din viața Sfântului Roman, introdusă în compoziția iconografică a Acoperământului, ne poartă în afara limitelor istoriei, amestecând persoane din „Viața Sfântului Roman" cu cele din „Viața Sfântului Andrei cel nebun pentru Hristos". Astfel, Patriarhul și Împăratul, amândoi încununați cu aureole, nu sunt contemporani cu apariția de la Vlaherne. Amândoi sunt cu ochii întorși spre Melod, a cărui cântare o admiră. În același fel, cei doi călugări cu glugi negre, aflați în spatele patriarhului și împăratului, în colțul din stânga al icoanei, fac parte din aceeași scenă. Dar în dreapta amvonului două persoane din planul apropiat sunt detașate de mulțimea credincioșilor care îl admiră pe Sfântul Roman. Sunt Sfinții Andrei și Epifanie, martorii arătării Maicii Domnului. Sfântul Andrei stă întors către ucenicul lui, arătându-i apariția cu un gest al mâinii drepte întinse către Maica Domnului. „Nebunul pentru Hristos" este îmbrăcat numai într-o mantie, din care se văd jumătate din trupul gol, picioarele și mâinile slăbite. Epifanie, încununat cu aureolă, ca și învățătorul său, poartă o tunică lungă pe sub mantie.

Fundalul arhitectural reprezintă Biserica din Vlaherne, dar în forma unei catedrale rusești cu cinci cupole.

INTRAREA MAICII DOMNULUI ÎN BISERICĂ

Intrarea (*εἴσοδος*) Maicii Domnului în Biserică (21 noiembrie) nu face parte dintre sărbătorile vechi ale Bisericii. Cu toate acestea, tre-

buie să fi existat dinainte de sfârșitul secolului al VII-lea, pentru că Sfântul Andrei Criteanul a cunoscut-o la Ierusalim la acea vreme. Se pare că la Constantinopol a fost introdusă cu un secol mai târziu, în timpul Sfântului Patriarh Tarasie. În Apus, a fost adoptată de-abia în timpul Papei Grigorie al XI-lea, care a celebrat-o pentru prima oară la Avignon, în 1374.

Ca și sărbătoarea Nașterii Maicii Domnului (vezi mai sus, p. 158), cea a Intrării ei în Biserică a fost instituită de tradiția Bisericii, care s-a folosit de apocrife ca să sublinieze – de data aceasta în persoana Fecioarei alese, care s-a consacrat slujirii lui Dumnezeu – „împlinirea iconomiei Făcătorului" (Tropar, glas 4). Taina acestei sărbători mariale, care se poate compara cu Adormirea Maicii Domnului, ne poartă tocmai în vistieria Tradiției; Biserica rupe tăcerea Scripturilor și ne arată căile ascunse ale Proniei, care pregătesc vasul Cuvântului, „pe Maica hotărâtă dinainte de veacuri" (Vecernie, Stihiră, glas 4), „vestită de proroci" (Condac, glas 4), care intră acum în Sfânta Sfintelor ca o „Comoară ascunsă a Slavei lui Dumnezeu" (Evr. 9, 2-7).

Tema templului se dezvoltă în Liturghia și în iconografia Intrării. Este templul reconstruit de Zorobabel, mai puțin măreț decât cel al lui Solomon. Tradiția rabinică ne spune: „Cinci lucruri care se aflau în primul templu nu se mai găseau în al doilea. Acestea erau: Focul din înălțime, Untdelemnul ungerii, Arca, Duhul Sfânt, Urim și Tumim."[1] Duhul Sfânt a părăsit Templul, ca să grăiască prin profeți. Dar El va da Templului Legii o slavă care nu se compară cu cea a vechiului legământ, aducând în Sfânta Sfintelor pe Fecioara care Îl va naște pe „Iisus făcut Arhiereu în veac, după rânduiala lui Melchisedec." (Evr. 6, 20). Cel care o întâmpină pe Sfânta Fecioară, preotul Zaharia, cel care va fi tatăl Înaintemergătorului, reunește în persoana sa cele două slujiri – preoțească și profetică. Dacă el o lasă pe Fecioara să intre dincolo de catapeteasmă, lucru contrar Legii, aceasta o face pentru că vede în ea noua Arcă a legământului, „Arca vie"; „Îngerii intrarea celei Preacurate văzând s-au mirat, cum Fecioara a intrat în Sfânta Sfintelor" (Vecernie, Stihiră, glas 4):

[1] *Cântarea Cântărilor*, Rabba, 8, în H. L. Strack und P. Billerbeck, *Kommentar zun Neuen Testament ans Talmud und Midrasch*, vol. II, p. 133.

iconomia dumnezeiască a Întrupării rămâne nepătrunsă de „începătoriile și stăpâniile cerești", care vor cunoaște numai prin Biserică „taina cea din veci ascunsă întru Dumnezeu" (Efes. 3, 9-10). Este pregătirea tainică a umanității lui Hristos: în templul din Ierusalim, Fecioara aleasă se va pregăti să devină mai târziu „Templul Trupului Său", Cel Care va fi dărâmat și în trei zile se va ridica. Tema templului din sărbătoarea Intrării Maicii Domnului lasă să se întrezărească Biserica – Trup al lui Hristos. Identificarea Maicii Domnului cu Arca legământului împrumută un sens marial versetului Psalmului 131, cântat la Vecernia Adormirii: „Scoală-te, Doamne, întru odihna Ta, Tu și chivotul sfințirii Tale."

Mulți, de la Origen încoace, au utilizat simbolismul care aseamănă cele trei părți ale templului cu cele trei etape ale vieții duhovnicești – purificarea, iluminarea și unirea, care corespund celor trei cărți ale lui Solomon – Proverbe, Eclesiastul și Cântarea Cântărilor. Curtea templului corespunde vieții active, în care scopul este *ἀπάθεια* (eliberarea de patimi). Vălul „Sfintei" (a doua parte a templului) deschide calea „contemplării naturale" (*φυσική θεωρία*) – cunoașterea lui Dumnezeu din creație. „Sfânta Sfintelor" corespunde contemplării propriu-zise, care este *θεολογία* sau cunoașterea lui Dumnezeu prin Cuvânt[1]. Regăsim cele trei părți ale templului în iconografia Intrării Maicii Domnului. Astfel, în icoana noastră (Pl. 57), scena se desfășoară în curtea interioară a templului, lângă intrarea în „Sfânta". Preotul Zaharia, îmbrăcat în haine preoțești, stă în fața ușilor „Sfintei", pe prima treaptă a scării (cele cincisprezece trepte ale templului corespund celor cincisprezece „psalmi ai treptelor"). Mai jos, Sfânta Fecioară, întinzându-și mâinile către Zaharia, începe să urce treptele care duc spre „Sfânta Sfintelor". O vedem din nou sus, așezată pe cea mai înaltă treaptă, lângă ușa „Sfintei Sfintelor", unde un înger vine să-i slujească. Este treapta contemplației: „Cu pâine cerească fiind hrănită, Fecioară, cu credință în templul Domnului ai născut lumii pe Cuvântul, pâinea vieții, căruia ca o Biserică aleasă și cu totul fără de prihană, mai înainte ai fost logodită prin Duhul în chip tainic, Mireasă făcându-te lui Dumnezeu și Tatălui" (Utrenie, Stihiră, glas 1). Sfânta Fecioară, reprezentată de două ori în icoană, nu are nimic copilăresc

[1] Origen, *Despre Psalmul 117*, *P.G.* 12, col. 1581.

în înfățișarea ei, în ciuda staturii mici, care trebuie să indice vârsta ei crudă (trei ani). Este deja o persoană împlinită: Maica Domnului înveșmântată în maforion, așa cum va fi văzută, de exemplu, în icoanele Bunei Vestiri. De fapt, Sfântul Grigorie de Nyssa spune despre Cântarea Cântărilor că ea corespunde maturității duhovnicești – vârsta vieții contemplative – „când sufletul intră în locașurile dumnezeiești"[1].

În spatele Sfintei Fecioare, în mijlocul curții, Sfinții Ioachim și Ana înaintează către preotul Zaharia, prezentându-i Fiica. Ei sunt urmați de tinere care, „cu făclii în mâini" (Vecernie, Stihiră, glas 1), o însoțesc pe Fecioara consacrată lui Dumnezeu. Spre deosebire de Sfânta Ana și de Maica Domnului, fecioarele templului au capul descoperit[2]. Fundalul este zugrăvit cu zidirile templului.

Aceasta este o icoană rusească din secolul al XVII-lea.

Nașterea lui Hristos

Iconografia clasică a Nașterii lui Hristos, pe care o vedem în icoana reprodusă aici (Pl. 58), își are prototipul în ampullele secolelor al V-lea și al VI-lea, în care pelerinii obișnuiau să aducă din Țara Sfântă ulei din candelele care ardeau la locurile sfinte[3].

Partea descriptivă a icoanei corespunde Condacului sărbătorii: „Fecioara astăzi pe Cel mai presus de ființă naște și pământul peștera Celui neapropiat aduce. Îngerii cu păstorii slavoslovesc și

---

[1] *Comentariu la Cântarea Cântărilor*, *P.G.* 44, col. 768A și 772A.

[2] Conform unui manual de iconografie publicat la Novgorod în secolul al XVI-lea, șapte fecioare trebuie să meargă în fața Sfinților Ioachim și Ana, iar celelalte în urma lor.

[3] Aceste vase poartă imagini ale evenimentelor evanghelice care s-au petrecut în localitățile unde au fost confecționate. Eusebiu de Cezareea relatează, în *Istoria bisericească*, faptul că pe locul Nașterii Domnului Sfântul Constantin a construit o biserică a cărei criptă era chiar peștera Betleemului. După opinia arheologilor, acolo a fost reprezentată, cu toată exactitatea istorică posibilă, scena Nașterii lui Hristos reprodusă pe o ampulla. Această scenă stă la baza iconografiei sărbătorii.

magii cu steaua călătoresc; că pentru noi S-a născut Prunc tânăr, Dumnezeu Cel mai nainte de veci." Alte două scene, izvorâte din Tradiție, apar în colțurile de jos.

În conținut, icoana Nașterii lui Hristos are două aspecte fundamentale: în primul rând, dezvăluie însăși esența evenimentului, faptul incontestabil al Întrupării lui Dumnezeu; ne pune în fața unei mărturii văzute a dogmei fundamentale a credinței creștine, subliniind, prin detalii, atât dumnezeirea, cât și natura umană a Cuvântului Care S-a făcut trup. În al doilea rând, icoana Nașterii sugerează efectul acestui eveniment în viața naturală a lumii, oferă, ca să spunem așa, o perspectivă a tuturor consecințelor ei. Pentru că, după cum spune Sfântul Grigorie Teologul, Nașterea lui Hristos „nu este o sărbătoare a creației, ci o sărbătoare a re-creării lumii"[1], a unei reînnoiri, care sfințește întreaga lume. (*Veniens mundum consecrare* – „El a venit să sfințească lumea" –, afirmă „Martyrologium Romanum".) Prin Întruparea lui Dumnezeu, întreaga creație dobândește un nou sens, legat de scopul final al existenței ei – transfigurarea ei ultimă. Așadar, toată creația ia parte la eveniment, iar în jurul Pruncului nou-născut vedem reprezentanți ai întregii lumi create, fiecare aducându-și prinosul lui sau, cum spune Biserica, fiecare mulțumind în felul său. „Ce vom aduce Ție, Hristoase ? Că Te-ai arătat ca un om pe pământ, pentru noi. Toată făptura cea zidită de Tine mulțumire Îți aduce; îngerii cântarea, cerurile steaua, magii darurile, păstorii minunea, pământul peștera, pustiul ieslea, iar noi pe Maica Fecioară" (Stihiră la Vecernia Nașterii Domnului). La acestea, icoana adaugă daruri din lumea animală și vegetală.

Atât din punctul de vedere al sensului, cât și al compoziției, centrul de greutate al icoanei, la care se raportează într-un fel sau altul toate detaliile, este reprezentat de Pruncul înfășat, culcat în iesle, având peștera întunecată în care S-a născut ca fundal[2]. Într-o omilie atribuită Sfântului Grigorie de Nyssa, găsim o comparație între

[1] Sfântul Grigorie Teologul, *Cuvântul 38*, *P.G.* 36, col. 316B.

[2] Evangheliile nu spun nimic despre peșteră: o cunoaștem din Tradiție. Cele mai vechi mărturii scrise despre ea datează din secolul al II-lea: Sfântul Iustin Filozoful, în dialogul său cu Trifon (în jurul anilor 155-160), citând din Evanghelia după Matei, adaugă: „pentru că Iosif n-a putut găsi nici un adăpost în sat, s-a așezat într-o peșteră, nu departe de Betleem."

Nașterea lui Hristos într-o peșteră și lumina duhovnicească strălucind în umbra morții care cuprinde omenirea. Gura neagră a peșterii din icoană este, în înțelesul ei simbolic, tocmai această lume copleșită de păcat prin căderea omului, în care strălucește „Soarele dreptății".

Evanghelia după Luca (2, 7) vorbește de iesle și de scutece: „și L-a înfășat și L-a culcat în iesle"; mai departe le pomenește ca pe un semn distinctiv descoperit de înger, prin care păstorii aveau să-L recunoască în Prunc pe Mântuitorul lor: „Și acesta va fi vouă semn: afla-veți un Prunc înfășat, culcat în iesle" (Lc. 2, 12). Stihira ne spune că peștera a fost darul pustiei pentru Pruncul dumnezeiesc. Semnificația acestui dar se descoperă în cuvintele Sfântului Grigorie Teologul, care scrie: „Plecați-vă în fața ieslelor prin care voi, cei lipsiți, ați fost crescuți de Cuvântul" (adică ați crescut, hrăniți cu pâinea Euharistiei)[1]. Pustia (în cazul acesta, un loc gol, nelocuit), care i-a oferit adăpost Mântuitorului, pe Care, de la naștere, lumea nu L-a primit, a fost împlinirea prefigurării Vechiului Testament – pustia în care s-a dat simbolul Euharistiei – mana. Cel Care a dat mana – pâinea din cer – poporului evreu, El Însuși S-a făcut pâinea Euharistiei – Mielul, așezat pe altar, al cărui simbol este ieslea, dăruită de pustie, a Noului Testament, ca ofrandă adusă Pruncului.

Peștera, ieslea, scutecele sunt indicii ale chenozei Lui Dumnezeu, ale pogorârii Sale, ale desăvârșitei smerenii a Lui, Cel Care, nevăzut după fire, se face, pentru om, văzut în trup, se naște într-o peșteră, se înfașă în scutece, prefigurându-Și astfel moartea și îngroparea, mormântul și giulgiul îngropării.

În peșteră, aproape de iesle, se află un bou și un asin. Evanghelia nu-i pomenește. Dar în icoanele Nașterii Domnului ei se află aproape de Pruncul dumnezeiesc. Locul lor în mijlocul icoanei arată importanța pe care o dă Biserica acestui detaliu (Pl. 58). Nu este altceva decât profeția lui Isaia (1, 3) care conține cea mai adâncă semnificație pedagogică: „Boul își cunoaște stăpânul și asinul ieslea Domnului său, dar Israel nu mă cunoaște; poporul Meu nu Mă pricepe." Prin prezența animalelor, icoana ne amintește profeția lui Isaia și ne aduce la cunoașterea și la înțelegerea tainei voinței dumnezeiești.

---

[1] Sfântul Grigorie Teologul, *Cuvântul 38*, *P.G.* 36, col. 332A.

Privind icoana Nașterii lui Hristos, primul lucru care ne atrage atenția este poziția Maicii Domnului și locul pe care îl ocupă. În această sărbătoare a facerii din nou a lumii, ea este „înnoirea tuturor celor născuți pe pământ", noua Evă. Așa cum prima Evă a fost mama tuturor oamenilor, tot așa, noua Evă a devenit maica întregii omeniri înnoite, îndumnezeite prin Întruparea Fiului lui Dumnezeu. Ea este cel mai înalt dar de recunoștință față de Dumnezeu pe care omul, dintre toate făpturile, îl aduce Creatorului. Prin această ofrandă în persoana Maicii lui Dumnezeu, omenirea căzută își dă consimțământul la mântuirea ei prin Întruparea lui Dumnezeu. Icoana Nașterii subliniază grafic acest rol al Maicii Domnului, singularizând-o printre celelalte figuri prin poziția ei centrală și uneori prin mărime. Ea stă întinsă lângă Prunc, dar de obicei în afara peșterii, pe un pat de felul celor purtate de evrei în călătoriile lor.

Poziția Maicii Domnului este întotdeauna plină de un adânc înțeles și este strâns legată de problemele dogmatice care s-au pus în diferite timpuri și locuri. Schimbările acestei poziții scot în evidență, după necesitate, fie natura divină, fie natura umană a Mântuitorului. Astfel, în unele icoane stă pe jumătate ridicată, lucru care arată, în cazul ei, absența suferințelor obișnuite și, prin urmare, Nașterea feciorelnică și originea divină a Pruncului (împotriva ereziei nestoriene). Dar, în marea majoritate a icoanelor Nașterii lui Hristos, Maica Domnului stă întinsă, vădind prin postura ei o mare oboseală, care trebuie să amintească celor care se roagă natura umană incontestabilă a Pruncului, „ca să nu creadă cineva că Întruparea a fost o nălucire", după cum spune Nicolae Mesaritis[1].

În jurul grupului central – Pruncul dumnezeiesc și Maica Lui – sunt adunate toate detaliile care, așa cum am spus, dau mărturie despre Întrupare și despre consecințele ei asupra întregii creații.

Îngerii împlinesc o îndoită slujire: slavoslovesc și aduc vestea cea bună. Într-o icoană, acest lucru se exprimă de obicei prin faptul că unii se întorc spre cer, dând slavă lui Dumnezeu, alții se apleacă spre oameni, cărora le aduc vestea bună.

---

[1] A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche*, Partea a II-a, Leipzig, 1908, p. 47.

Acești oameni sunt păstorii. Ei sunt înfățișați ascultând mesajul îngerilor; și adesea unul dintre ei cântă din fluier, adăugând astfel muzica – arta omenească – la corul îngerilor.

De cealaltă parte a peșterii apar magii aduși de stea. Sunt reprezentați călare sau, ca în icoana noastră, venind pe jos, cu daruri. O rază lungă a stelei se îndreaptă spre peșteră. Această rază unește steaua cu o parte a sferei care trece dincolo de limitele icoanei – reprezentare simbolică a lumii cerești. În felul acesta, icoana subliniază faptul că steaua nu este numai un fenomen cosmic, ci și un mesager de sus, aducând vestea nașterii „Celui de Sus pe pământ". Este acea lumină care, după cuvintele Sfântului Leon cel Mare, a fost ascunsă evreilor, dar a strălucit păgânilor. În păstori, primii fii ai lui Israel care I se închină Pruncului, Biserica vede începutul Bisericii evreilor; în magi – „începutul neamurilor" – Biserica neamurilor păgâne. Pe de o parte, sunt păstorii – oameni simpli, cu care lumea cerească comunică direct, în mijlocul vieții lor zilnice de lucru, pe de altă parte, sunt magii – oameni învățați, care au de străbătut o cale lungă, de la cunoașterea a ceea ce este relativ la ceea ce este absolut, prin obiectul pe care îl studiază. În închinarea magilor, Biserica arată că primește și sfințește toată știința omenească ce conduce la adevărurile ei, dat fiind că lumina relativă a revelației extracreștine îi călăuzește pe cei care îi slujesc la adorarea Luminii absolute. Trebuie remarcat că magii au vârste diferite, ceea ce subliniază faptul că revelația este dată oamenilor, indiferent de anii sau de experiența lor.

Într-unul din colțurile de jos ale icoanei, două femei spală Pruncul. Scena se bazează pe tradiție, care, la rândul ei, ni se transmite prin Evangheliile apocrife ale lui pseudo-Matei și pseudo-Iacov. Cele două femei sunt cele două moașe pe care le-a adus Iosif la Maica Domnului. Această scenă din viața de toate zilele arată clar că Pruncul este și el, la fel ca orice nou-născut, supus cerințelor naturale ale firii omenești.

Un alt detaliu evidențiază faptul că Nașterea lui Hristos „biruiește rânduiala firii" – acesta este Iosif. El nu face parte din grupul central al Pruncului și al Maicii Sale; el nu este tatăl și este, în mod semnificativ, separat de grup. În fața lui, sub chipul unui păstor

bătrân și ghebos, stă diavolul ispitindu-l. În unele icoane apare cu coarne mici și coadă scurtă. Prezența diavolului și rolul lui de ispititor capătă un sens deosebit de adânc în relația cu „sărbătoarea facerii din nou a lumii". Aici, pe baza tradiției, icoana dezvăluie sensul anumitor texte liturgice care vorbesc despre îndoiala lui Iosif și despre tulburarea sufletului său. Această stare se exprimă în icoană prin atitudinea lui demoralizată și este scoasă în evidență prin imaginea gurii negre a peșterii, care servește uneori drept fundal al figurii sale. Tradiția, transmisă și prin apocrife, povestește cum diavolul l-a ispitit pe Iosif spunându-i că nu este posibilă o naștere feciorelnică, pentru că ar contrazice legile naturii. Acest argument, luând diferite forme, continuă să apară, iarăși și iarăși, de-a lungul întregii istorii a Bisericii. El stă la baza multor erezii. În persoana lui Iosif, icoana dezvăluie nu numai drama personală, ci și drama întregii omeniri: dificultatea de a accepta ceea ce este „dincolo de cuvinte sau de rațiune" – Întruparea lui Dumnezeu.

În timp ce în unele icoane Maica Domnului este reprezentată fie privind spre Prunc și „păstrând în inima ei" cuvintele ce s-au spus despre El, fie privind drept în față spre lumea exterioară, în icoana noastră, ca în multe alte icoane, ea privește către Iosif ca și cum ar exprima, în privire, compătimire pentru starea lui. În felul acesta, icoana propovăduiește atitudinea tolerantă și compătimitoare față de necredința și îndoiala omenească.

Nașterea lui Hristos

Icoana reprodusă aici (Pl. 16) constituie un exemplu caracteristic de icoană complexă, cu multe figuri, din secolul al XVII-lea. Este alcătuită din șaisprezece scene, diferite ca timp și loc al acțiunii, grupate într-o singură compoziție generală. Pentru că toate aceste scene se leagă direct sau indirect de Nașterea lui Hristos, sunt grupate în așa fel încât o scenă se suprapune peste alta; acest lucru conferă icoanei un caracter de istorie consecutivă, iar, ca întreg, constituie o icoană complexă a Nașterii.

În partea superioară a icoanei, în mijloc, vedem reprezentarea obișnuită a Nașterii lui Hristos, cu îngeri care se închină, cu păstorii (imediat sub iesle) și cu Iosif ispitit de diavol (sub scena scăldării Pruncului). În colțul din stânga sunt magii venind călare ca să se închine Mântuitorului, călăuziți de un înger cu steaua în mâini[1]. Dedesubt, într-un fel de pavilion, Maica Domnului stă pe un tron de aur, cu Pruncul în poală, Căruia magii îi aduc daruri. În partea cealaltă a icoanei, în dreapta ieslei Mântuitorului, un înger apare magilor în vis, avertizându-i să nu se întoarcă la Irod (Mt. 2, 12). Deasupra acestei scene sunt magii plecând pe altă cale. Sub închinarea magilor, vedem un înger care îi apare lui Iosif, poruncindu-i să fugă în Egipt (Mt. 2, 13). În partea opusă este fuga în Egipt a Maicii Domnului cu Pruncul și cu Iosif împreună cu fiul său, viitorul Apostol și primul episcop al Ierusalimului, Iacob. Această scenă are ca fundal un templu egiptean cu un idol căzând de pe zidul lui, înfățișând astfel profeția lui Isaia: „Iată, Domnul [...] ajunge în Egipt. Idolii Egiptului tremură înaintea feței Lui" (Is. 19, 1)[2]. În colțul din stânga, jos, regele Irod pune întrebări arhiereilor și cărturarilor, care țin în mâini cărți cu profețiile nașterii lui Hristos (Mt. 2, 4). Alături, masacrul pruncilor. În centrul scenei vedem mame căutându-și pruncii în îngrămădirea de prunci uciși, ale căror capete sunt aranjate pe mai multe șiruri, în planul apropiat. Mai sus, în stânga, având un zid de cetate ca fundal, un grup de mame plângând („Glas în Rama s-a auzit, plângere și tânguire multă; Rahela își plânge copiii și nu voiește să fie mângâiată pentru că nu mai sunt", Mt. 2, 18). Alături se află fericita Elisabeta cu pruncul Ioan în brațe, ascunzându-se într-o despicătură în stâncă de un soldat care o urmărește. „Elisabeta l-a luat pe Ioan și a rugat piatra, spunând: primește o mamă cu copil. Și muntele l-a primit pe Înaintemergător."[3] În apropiere se află o mamă ascunzând sub copac un copil cu aureolă, înfășat în scutece. Deasupra, o inscripție minusculă: „Natanael stă culcat sub smochin"; nici slujba zilei, nici

[1] O temă analoagă, îngerul cu stea în mâini călăuzindu-i pe magi, poate fi văzută și în Catedrala Notre-Dame din Paris.

[2] Sinaxarul zilei de 26 decembrie și, de asemenea, *Evanghelia lui pseudo-Matei*, C. XXIII.

[3] Slujba zilei. Lauda pruncilor, glas 8, de Sfântul Andrei Criteanul.

Evangheliile apocrife nu pomenesc nimic despre scăparea de la moarte a lui Natanael în timpul uciderii pruncilor, cum s-a întâmplat cu Sfântul Ioan Botezătorul. Dar, începând cu secolul al XVII-lea, această scenă apare frecvent în icoanele complexe. Mai mult, Evangheliarele grecești din secolul al XI-lea, aflate acum în Biblioteca Națională din Paris, conțin o ilustrație, la primul capitol al Evangheliei după Ioan[1], descriind întâlnirea lui Hristos cu Natanael. Ilustrația înfățișează momentul când Hristos vorbește cu Natanael aflat împreună cu Filip, care îl chemase (In. 1, 45-50), iar la o anumită distanță, pe fundal, stând sub un copac, Natanael apare reprezentat ca un copil cu aureolă. Poate că atât manuscrisul grecesc, cât și icoanele rusești se bazează pe expresia tainică a Sfântului Ioan Hrisostom în tâlcuirea acestui text al Evangheliei după Ioan: „El cunoștea firea bună a lui Natanael, nu ca un om care îl văzuse, ci ca Dumnezeu", și mai departe: „Ce crezi ? Că Hristos l-a văzut pe Natanael numai înainte ca Filip să-l cheme și că nu-l văzuse dinainte cu un ochi care niciodată nu doarme ? Sigur că l-a văzut, nimeni nu poate nega."[2] Pe baza acestor cuvinte ale Sfântului Ioan Hrisostom și, totodată, pe baza faptului că Natanael este uneori reprezentat ca prunc, alteori ca băiat, se poate presupune că expresia evanghelică „sub smochin" trebuie înțeleasă ca întreaga viață a lui Natanael. În acest caz, prezența lui în icoana Nașterii Domnului scoate în evidență dumnezeirea Mântuitorului. Dar, desigur, este posibil și ca imaginile lui Natanael să aibă la bază un text necunoscut nouă, care să fi fost folosit de vechii iconografi.

În colțul inferior din dreapta al icoanei apare reprezentată uciderea Sfântului Zaharia „între templu și altar" (Mt. 23, 35). Scena, bazată pe cuvintele Mântuitorului, este explicată în sinaxarul zilei de 29 decembrie, care conferă un sens prezenței ei în icoana Nașterii lui Hristos: „Și l-au ucis și pe Sfântul Profet Zaharia, pentru că atunci când Preacurata Fecioară a venit la templu cu Pruncul pentru curățire, el a așezat-o în rând cu fecioarele, unde femeile care aveau bărbați nu aveau dreptul să stea..." Cu alte cuvinte, Sfântul Zaharia a fost ucis de cărturari și farisei, iar motivul uciderii lui a

[1] Vezi și *Protoevanghelia lui Iacob*, C. XXII.

[2] Sfântul Ioan Hrisostom, *Cuvântul 20, 2, P.G.* 59, col. 126.

fost Nașterea feciorelnică și puterea profetică a lui Zaharia de a vedea Dumnezeirea lui Hristos. Dar mai există și altă versiune a acestui eveniment în Protoevanghelia apocrifă a lui Iacob (cap. al XVI-lea), după care Sfântul Zaharia a fost ucis din ordinul lui Irod, pentru că a refuzat să le arate slujitorilor lui locul unde s-a ascuns pruncul Ioan Înaintemergătorul, pe care Irod l-a confundat cu Împăratul nou-născut al lui Israel. În acest caz, Zaharia a fost omorât în timpul masacrului pruncilor și a pătimit împreună cu ei pentru nou-născutul Mântuitor al lumii.

Din punct de vedere artistic, icoana noastră este un foarte bun exemplu de icoană complexă din secolul al XVII-lea[1]. Cu toate acestea, iconarul este atât de captivat de istoria pe care o relatează, încât subiectul central, înconjurat de evenimente secundare cărora le acordă o importanță egală, se pierde cu totul printre ele și trece pe planul al doilea (în comparație cu icoana precedentă). Artistul caută, evident, să nu lase nici un spațiu liber, astfel încât abundenței de detalii îi lipsește unitatea compoziției. Și totuși această icoană are multă căldură duhovnicească. În ciuda dimensiunilor mici ale icoanelor, nu există linii pretențioase. Nu are nici austeritatea caracteristică icoanelor complexe ale acelei perioade și ale altora de mai târziu. Maniera, liberă, culorile bine armonizate și bine distribuite dovedesc mult gust artistic. Tonurile dominante sunt vermilion și verde-albastru-închis. S-a folosit și mult ocru-auriu care, împreună cu vermilionul și cu pământul roșiatic, conferă icoanei un ton general cald.

[1] O icoană similară a Nașterii lui Hristos, aproximativ din aceeași perioadă, se poate găsi în biserica de rit vechi din cimitirul Rogojski din Moscova. Este atribuită Școlii Stroganov. (Icoana este reprodusă în cartea *Fotografii ale icoanelor vechi din biserica de rit vechi a cimitirului Rogojski din Moscova*, 1913.) Are aceleași șaisprezece scene, care sunt așezate în aceeași ordine. Singura diferență este că în privința compoziției, icoana noastră este mai bogată în detalii. De exemplu, icoana din Moscova nu are nici un înger în partea de sus, unde, în schimb, se află o stea mare, complexă; nu există nici o îngrămădire de capete ale pruncilor uciși; sunt mai puțini soldați, iar pozițiile lor, ca și postura Maicii Domnului, sunt mai prelucrate. Aflăm și o diferență de arhitectură. În rest, există o analogie totală între cele două icoane și chiar culorile par să fie aceleași.

Botezul Domnului sau Epifania

„Și îndată, ieșind din apă, a văzut cerurile deschise și Duhul ca un porumbel coborându-Se peste El. Și glas s-a făcut din ceruri: Tu ești Fiul Meu cel iubit, întru Tine am binevoit" (Mc. 1, 10, 11) (Din Evanghelia citită la Utrenia zilei).

Icoanele Botezului Domnului sunt o reproducere exactă, în registru plastic, a mărturiei evanghelice, cu adăugarea detaliilor corespunzătoare slujbei zilei, cum sunt îngerii și figurile alegorice de la picioarele Mântuitorului (Pl. 59). Sărbătoarea Botezului se mai numește și Epifania, deoarece Botezul este o descoperire a dumnezeirii lui Hristos, când Își începe deschis lucrarea de mântuire a lumii. „Nu ziua când S-a născut Hristos trebuie numită Epifanie, spune Sfântul Ioan Hrisostom, ci ziua când S-a botezat. Nu prin naștere S-a făcut cunoscut tuturor, ci prin Botez. Mai înainte de ziua Botezului nu era cunoscut oamenilor."[1]

Botezul lui Hristos are două aspecte fundamentale: în această zi s-a revelat oamenilor întregul adevăr dogmatic al lui Dumnezeu întreit în Persoane. „În Iordan botezându-te Tu, Doamne, Închinarea Treimii S-a arătat, că glasul Părintelui a mărturisit Ție, Fiu iubit pe Tine numindu-Te, și Duhul în chip de porumbel a adeverit întărirea Cuvântului, Cel ce Te-ai arătat, Hristoase Dumnezeule, și lumea ai luminat, mărire Ție." Această taină a celor trei Persoane unite într-o singură Dumnezeire, care este mai presus de înțelegere, nu s-a manifestat aici în duh, ci în forme sensibile. Ioan Înaintemergătorul a auzit glasul Tatălui și L-a văzut pe Duhul Sfânt în chip de porumbel confirmând acest glas – amândoi mărturisind că s-a arătat între oameni Fiul lui Dumnezeu în Persoana Celui botezat. Pe de altă parte, așa cum Hristos, mai târziu, a instituit Taina Euharistiei pe când sărbătorea Paștele iudaic, tot așa, în acea zi, săvârșind actul spălării rituale stabilit de profeți, a instituit Taina Noului Testament a Botezului.

În acord cu textul evanghelic citat mai sus, în partea de sus a icoanei este un segment de cerc simbolizând cerurile deschise „pe

---

[1] *Cuvântul 37 – Despre Botezul Domnului nostru și despre Epifanie.*

care Adam le-a închis în urma lui și a urmașilor lui, așa cum a închis Grădina Edenului cu sabia de foc”[1]. Acest segment de cerc semnifică prezența lui Dumnezeu, care uneori iese și mai mult în evidență printr-o mână care binecuvântează. Dintr-acolo se revarsă raze de lumină asupra Mântuitorului, cu Duhul Sfânt coborându-Se în chip de porumbel. Din păcate, acest detaliu foarte important s-a șters în timp din icoana noastră. În general, apare la fel ca în icoana Nașterii lui Hristos, numai că porumbelul alb ia locul stelei[2].

Sfinții Părinți ai Bisericii explică această arătare a Duhului Sfânt la Botezul Domnului în chip de porumbel prin analogie cu Potopul: așa cum atunci lumea a fost curățită de păcat prin apele Potopului, iar porumbelul a adus o ramură de măslin în Arca lui Noe, vestind sfârșitul Potopului, și pacea a revenit pe pământ, tot așa Sfântul Duh coboară în chip de porumbel ca să vestească iertarea păcatelor și milostivirea lui Dumnezeu asupra lumii. „Atunci, o ramură de măslin, acum, milostivirea Dumnezeului nostru”, spune Sfântul Ioan Damaschin[3].

Ca să sfințească apele pentru curățirea și înnoirea noastră, Cel Care a luat asupra Sa păcatele lumii „se acoperă de apele Iordanului”, după cum spune cântarea sărbătorii. În limbajul simbolic al icoanei, aceasta se exprimă prin reprezentarea Mântuitorului stând în picioare pe fundalul apei, ca într-o peșteră. Înțelegem că nu doar o parte, ci tot trupul Lui s-a scufundat ca semn al îngropării Lui, pentru că Botezul semnifică moartea Domnului (Coloseni 2, 12).

---

[1] Sfântul Grigorie Teologul, *P.G.* 36, col. 353.

[2] În privința reprezentării Sfântului Duh ca porumbel în alte icoane, de exemplu în icoana Pogorârii Sfântului Duh asupra Apostolilor și în special în icoana Bunei Vestiri, care a dobândit popularitate în secolul al XVII-lea, Marele Sinod de la Moscova (1677) dă următoarea explicație: „Sfântul Duh nu este porumbel în esență, ci Dumnezeu... Duhul Sfânt a apărut în chip de porumbel la Sfântul Botez al Domnului în Iordan și de aceea, numai în acest context trebuie înfățișat Duhul Sfânt ca porumbel. Dar în alte contexte, cei care au înțelegere nu trebuie să-L reprezinte pe Duhul Sfânt ca porumbel. Pentru că pe Muntele Tabor a apărut ca un nor și alteori altfel.” (*Documentele Sinoadelor de la Moscova, 1666-1667*, Moscova, 1893.)

[3] *Credința ortodoxă*, Cartea a III-a, c. 16.

Ca semn al faptului că aici inițiativa îi aparține Lui, că El, Stăpânul, a venit la slugă și a cerut să fie botezat, Mântuitorul este aproape întotdeauna înfățișat mergând sau făcând o mișcare spre Sfântul Ioan Înaintemergătorul, plecându-Și capul în același timp sub mâna lui Ioan. Cu mâna dreaptă binecuvântează apele Iordanului care Îl acoperă, sfințindu-le prin scufundarea Lui. De atunci înainte apa a devenit nu imaginea morții, ci a nașterii la o viață nouă. De aceea, în marea majoritate a reprezentărilor din catacombe a botezului, persoana botezată, neexcluzându-L pe Mântuitorul Însuși, este descrisă ca un copil[1]. Deși unele imagini Îl arată pe Mântuitorul legat cu o pânză care Îi înfășoară șoldurile, majoritatea icoanelor Îl înfățișează gol, conform textelor slujbelor religioase. Și aceasta subliniază chenoza Dumnezeirii Sale. „Se dezbracă Cel Care îmbracă cerul cu nori" (Canonul praznicului, Cântarea a 8-a; Utrenia ajunului praznicului, Ibidem, Cântarea a 9-a). Arată în același timp și scopul acestei chenoze, pentru că, dezbrăcându-Și trupul, îmbracă astfel goliciunea lui Adam și, împreună cu el, pe cea a întregii omeniri, în veșmântul slavei și al nestricăciunii.

Icoana Botezului este una dintre cele care au cel mai mare număr de corespondențe în prefigurările Vechiului Testament. Astfel, pe lângă analogiile deja menționate, sunt de obicei reprezentate două siluete mici la picioarele Mântuitorului, printre peștii care înoată în apele Iordanului. Una este a unui om dezbrăcat, care se întoarce cu spatele la El; cealaltă, a unei femei pe jumătate goală, de obicei luând-o la fugă, uneori călare pe un pește. Aceste detalii ilustrează texte ale Vechiului Testament care fac parte din slujba religioasă a sărbătorii și sunt o prefigurare profetică a Botezului. „Marea a văzut și a fugit; Iordanul s-a întors înapoi" (Ps. 113, 3). Figura bărbătească – o alegorie a Iordanului – se explică prin următorul text: „Întorsu-s-a oarecând râul Iordanului prin cojocul lui Elisei, înălțându-se Ilie. Și s-au despărțit apele într-o parte și într-alta și i s-a făcut lui calea uscată ceea ce era udă, spre chipul Bo-

[1] În primele secole de creștinism, vârsta omului se socotea adesea nu de la nașterea naturală, ci de la nașterea lui în har, de la botez. De aceea, în multe epitafuri ale creștinilor înmormântați în catacombe, vârsta e aceea a unui copil, în timp ce dimensiunea coșciugului arată că omul înmormântat era adult.

tezului cu adevărat. Prin carele noi curgerea vieții cea trecătoare o trecem" (Troparul Duminicii dinaintea praznicului). Figura feminină este o alegorie a mării și se referă la una dintre prefigurările Botezului – trecerea evreilor prin Marea Roșie.

Sfântul Ioan Botezătorul oficiază cu mâna dreaptă deasupra capului Mântuitorului. Acest gest sacramental a făcut parte întotdeauna din ritualul botezului[1]. În mâna stângă ține uneori un sul, simbolul propovăduirii sale, sau, ca în icoana noastră, face un gest de rugăciune care exprimă cutremurul ce l-a cuprins. „...Nu îndrăznesc să ating preacuratul Tău cap; sfințește-mă Tu, Doamne, cu arătarea Ta dumnezeiască" (Stihiră la Litie, glas 4).

Îngerii iau parte la ritualul sfânt. Textele slujbelor, pomenindu-le prezența, vorbesc despre starea lor: „Cetele îngerești s-au umplut de mirare, de frică și de bucurie" (Tropar, glas 7, Ceasul al 9-lea). Dar nu vorbesc despre rolul pe care l-au avut. Așa încât rolul lor este adesea diferit înțeles și reprezentat. Uneori, în special în icoanele de mai târziu, țin în mâini mantii, având, evident, rol de slujitori în timpul Botezului, gata să înveșmânteze trupul Domnului când iese din apă. Dar de regulă și aici, ca și în icoanele altor sărbători, rolul lor de slujitori este foarte puțin indicat. Ei sunt înfățișați cu mâinile acoperite de propriile mantii, ca semn de evlavie în fața Celui pe Care Îl slujesc. Numărul lor variază: doi, trei sau mai mulți[2].

Icoana reprezentată aici (Pl. 17) se distinge prin chiar caracterul ritmic, ușor și elegant al desenului. Înclinarea figurilor îngerilor așezați unul deasupra celuilalt și înclinarea Sfântului Ioan Botezătorul repetă liniile râului, ale figurii Mântuitorului, concentrând asupra Lui toată atenția privitorului.

---

[1] Sfântul Dionisie Areopagitul, *Ierarhia bisericească*, c. II, sec. 5-7.

[2] Evlavia în fața a ceva sfânt este de obicei exprimată în iconografie prin acoperirea mâinilor persoanelor care țin obiecte sacre. Astfel, episcopii, de exemplu, țin adesea Sfânta Evanghelie în mâna acoperită, îngerii țin instrumentele Patimii Domnului și așa mai departe. Această metodă a fost preluată dintr-un obicei răsăritean, care a și fost adoptat de eticheta Curții din Bizanț, unde obiectele înmânate împăratului sau primite de la el erau ținute în mâini acoperite, ca semn al unui deosebit respect.

ÎNTÂMPINAREA DOMNULUI

„Aducerea lui Hristos la templu" sau „Întâmpinarea" (ἡ Ὑπαπαντή) Domnului nostru Iisus Hristos (2 februarie) în Biserică este mai bine cunoscută în Apus sub numele de Curățirea Sfintei Fecioare. Ca majoritatea sărbătorilor de origine palestiniană, cea a Întâmpinării Domnului ține de antichitatea creștină. Aetheria (sfârșitul secolului al IV-lea) a văzut-o celebrată la Ierusalim cu procesiune și cu mare solemnitate[1]. Această sărbătoare avea să fie introdusă la Constantinopol în secolul al VI-lea, în timpul împăraților Iustin și Iustinian[2], și de acolo avea să ajungă la Roma, în cursul secolului al VII-lea. În Apus s-a păstrat practica ținerii unor lumânări aprinse în mână în timpul slujbei praznicului, practică introdusă la Ierusalim în jurul anului 450. De aici numele de Candlemas (în Anglia – Nota trad.), „Chandeleur" – în Franța și „Lichtmesse" – în țările germane.

Ca și sărbătoarea Tăierii împrejur (1 ianuarie), Aducerea Pruncului Hristos la templu ni-L arată pe „Cel Care a dat Legea împlinind cele ale Legii" (Vecernie, glas 1): este consacrarea Unuia-Născut al lui Dumnezeu (Ieș. 13, 2) și jertfa Curățirii Maicii, la patruzeci de zile după nașterea pruncului băiat (Lev. 12, 6-8). Relatarea evanghelică (Lc. 2, 22-39) a slujit drept bază atât pentru textul liturgic, cât și pentru iconografia sărbătorii.

Primele reprezentări cunoscute ale Întâmpinării Domnului se află pe mozaicul din Santa Maria Maggiore (secolul al V-lea) și pe relicvariul emailat, în formă de cruce, din Muzeul Lateran (sfârșitul secolului al V-lea sau începutul secolului al VI-lea). Iconografia sărbătorii praznicului s-a stabilit definitiv în secolele al IX-lea și al X-lea și a rămas aproape neschimbată[3]. Uneori, Îl vedem pe Pruncul-Hristos purtat în brațe de Maica Sa ori, mai degrabă, ea Îl dă Sfântului Simeon, dar, cel mai adesea, el Îl ține în brațe. Hristos nu apare niciodată înfășat în scutece: de obicei, este îmbrăcat într-o tu-

---

[1] *Itinerarium Aetheriae,* c. 26 în „Sources Chrétiennes", vol. 21, p. 206.

[2] Teofan, *Cronografia*, a. 534, Bonn, ed. III, p. 345.

[3] Pokrovski, *Evanghelia în monumentele iconografice, în special bizantine și rusești*, St. Petersburg, 1892, p. 108 (în lb. rusă).

nică scurtă, care adesea Îi lasă picioarele goale. Așezat pe brațele întinse ale bătrânului Simeon, se poate vedea uneori binecuvântând. Este Iisus-Emanuel: „Cuvântul Tatălui Cel fără de început (*ἄναρχος*) a luat început sub ani, nedespărțindu-Se de a Sa Dumnezeire." „Cel vechi de zile Prunc S-a făcut după trup." „Cel Care a dat legea lui Moise în Sinai [...] S-a supus aducându-Se la templu." (Vecernie, glas 1; Vecernie, glas 5; Vecernie, glas 1.) Ca și în relatarea Sfântului Luca, tema Curățirii Maicii este aproape uitată: momentul central al sărbătorii este „Întâmpinarea" lui Mesia: întâlnirea Vechiului și a Noului Testament.

Scena „Întâmpinării" are loc în templu, în fața altarului, reprezentat în icoana noastră acoperit cu un baldachin. Pe altar se văd uneori o cruce, o carte și un sul. De cele două părți ale altarului sunt Maica Domnului (în stânga privitorului) și Sfântul Simeon (în dreapta). Maica Domnului ține amândouă mâinile întinse, acoperite cu maforionul, într-un gest de oferire. Tocmai i L-a dat pe Fiul ei lui Simeon. Bătrânul sfânt, aplecându-se înainte, ține Pruncul cu amândouă mâinile, de asemenea acoperite cu veșmântul lui (în semn de venerare). Sfântul Iosif vine după Maica Domnului, aducând în faldul veșmântului prinosul părinților săraci (Lev. 12, 8), o pereche de turturele sau de porumbei. Aceste păsări aveau să simbolizeze Biserica lui Israel și pe cea a neamurilor, ca și cele două Testamente al căror Cap este Hristos. Sfânta Ana, fiica lui Fanuel, „o văduvă de aproape optzeci și patru de ani" (Vecernie, glas 8), stă în spatele Sfântului Simeon, în fundal. Capul acoperit i se vede din profil; ochii înălțați exprimă inspirația profetică (vezi Pl. 60).

Acestei figuri a lui Simeon, „Primitorul de Dumnezeu" (*θεοδόχος*), i se acordă o mare importanță: zicerea lui profetică, una dintre cele trei „Cântări ale Noului Testament", se cântă la fiecare vecernie, de-a lungul anului liturgic. S-a încercat identificarea bătrânului sfânt care L-a primit pe Hristos în brațe cu un preot al templului. Unii autori spun că era unul dintre cunoscătorii Legii – fiul lui Hillel și tatăl lui Gamaliel, învățător al Sfântului Apostol Pavel[1]. Alții au presupus că Simeon ar fi fost un traducător al Bibliei, unul din cei șaptezeci, și că Dumnezeu l-a ținut în viață 350 de ani, până la

[1] Vezi Schöttgen, *Horae hebr. und Talmud*, Drezda și Leipzig, 1733.

venirea lui Mesia[1]. Textele liturgice îi aduc laudă ca celui mai mare dintre profeți: mai mult chiar decât Moise, Simeon s-a învrednicit de numele de „Văzător de Dumnezeu" (θεόπτης), pentru că lui Moise Dumnezeu i-a apărut învăluit în întuneric, în timp ce Simeon L-a ținut în brațe pe veșnicul Cuvânt întrupat. De asemenea, „el a descoperit neamurilor Lumina, Crucea și Învierea" (Stihiră a lui Anatolie, glas 8) – aluzie la „sabia care va străpunge inima" Mariei, în același verset. „Acum slobozește" capătă un nou sens: profetul îl roagă pe Domnul să-l lase să vestească Întruparea în ținuturile de jos. În icoana noastră nimic nu denotă demnitatea preoțească a lui Simeon. Capul nu îi este acoperit, are păr lung, ca al unui nazireu, veșmântul lung îi ajunge până la picioarele goale. Pruncul-Hristos „stă așezat pe brațele bătrânului ca pe un tron" (Slujba Sfântului Simeon, 3 februarie, Cântarea a 6-a a Canonului). În Cântarea a 9-a a Utreniei se spune: „Nu bătrânul Mă ține pe Mine, ci Eu îl țin pe el, pentru că el Îmi cere iertare" (Vecernie, Stihiră a lui Anatolie; Vecernie, glas 8).

Buna Vestire[2]

Ca și istoria evanghelică (Lc. 1, 26-38) și slujba religioasă a sărbătorii, icoana Bunei Vestiri este pătrunsă de adâncă bucurie lăuntrică. Este bucuria împlinirii promisiunii Vechiului Testament prin Întruparea Izbăvitorului lumii. „Astăzi este începutul mântuirii noastre și arătarea tainei celei din veac; Fiul lui Dumnezeu Fiu Fecioarei se face, și Gavriil darul bine îl vestește, pentru aceasta și noi

[1] Eutihie al Alexandriei (secolul al X-lea), *Anale* (în limba arabă), traducerea latină în *Migne, P.G.* III, col. 974.

[2] Pe lângă Buna Vestire, există o imagine numită „Înainte-vestirea". Conform tradiției cuprinse în apocrife și comentate și de Părinți, îngerul i s-a adresat Fecioarei în chip nevăzut, printr-un izvor sau o fântână. Când, înspăimântată, s-a întors în casă, i-a apărut din nou sub chip omenesc. Înainte-vestirea este rar întâlnită și se poate găsi mai ales în icoanele care înfățișează în amănunțime viața Maicii Domnului.

împreună cu dânsul Născătoarei de Dumnezeu să-i strigăm: Bucură-te, cea plină de dar, Domnul este cu tine" (Troparul praznicului). Această bucurie se revarsă în culori, în redarea festivă a detaliilor și în atitudinea Arhanghelului. Majoritatea icoanelor îl descriu cu o mișcare iute: tocmai a coborât din cer, iar înfățișarea lui este înfățișarea unei slugi pline de râvnă, credincioase în împlinirea misiunii pe care i-a încredințat-o Stăpânul Său[1]. Picioarele îi sunt mult depărtate, ca și cum ar alerga. În mâna stângă ține un toiag, simbol al mesagerului; mâna dreaptă, cu o mișcare puternică, se întinde către Fecioara Maria; îi comunică vestea plină de bucurie de la Stăpânul lui, Taina Iconomiei Dumnezeiești[2].

Maica Domnului apare fie așezată, evidențiind superioritatea ei asupra îngerului, fie stând în picioare, „parcă ascultând porunca Împăratului"[3]. De obicei, ține în mână un fus, mai rar un sul. Aceste detalii sunt împrumutate din Tradiție; sunt menționate, de exemplu, în scrierea apocrifă *Protoevanghelia lui Iacob*, capitolul al II-lea.

În contrast cu aspectul exterior, luminos și festiv, semnificația lăuntrică a evenimentului, momentul decisiv din istoria lumii care îi determină de atunci înainte existența, este redată cu mare concentrare și rezervă prin postura și gesturile de-abia observabile ale Maicii Domnului. De obicei, icoana scoate în evidență unul dintre cele trei momente ale evenimentului.

Primul: apariția Arhanghelului, salutarea lui, tulburarea și frica Sfintei Fecioare. În această situație, ea se întoarce și, în surprinderea ei, scapă din mâini fusul cu care torcea.

---

[1] Descrierea lui Nicolae Mesarites. A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche*, vol. II, Leipzig, 1908, p. 45.

[2] În multe icoane ale Bunei Vestiri îngerul este descris ca și cum nu s-ar fi oprit încă din zbor; deși stă pe pământ, o aripă este ridicată, tot un simbol al mesagerului. Acest simbol s-a transmis și în slujbă, când diaconul, care, după tâlcuirea Sfântului Ioan Hrisostom, reprezintă un înger, repetă simbolic acest gest ridicându-și orarul cu mâna dreaptă, de fiecare dată când îi cheamă pe credincioși la rugăciune. Dar, în vreme ce la Buna Vestire zborul îngerului este din cer pe pământ, în slujba dumnezeiască diaconul îi invită pe credincioși să se înalțe împreună cu el în rugăciune.

[3] Descrierea lui Nicolae Mesarites. Vezi *Buna Vestire* din iconostas, Pl. 74.

Al doilea moment: mirarea și prudența Maicii Domnului, care sunt cu deosebire scoase în evidență în slujba sărbătorii, juxtapunând, după cum se întâmplă la Buna Vestire, începutul mântuirii noastre cu începutul căderii omului. Din cauza căderii strămoașei noastre Eva, Fecioara Maria este prudentă și nu primește de îndată vestirea extraordinară din lumea de dincolo, ci pomenește de legea naturală: „Cum va fi aceasta, de vreme ce eu nu știu de bărbat?" Icoana redă acest lucru prin gestul mâinii ei, pe care o ține în dreptul pieptului, cu palma întoarsă în afară – semn al uimirii și al neacceptării.

În sfârșit, alte icoane înfățișează momentul evenimentului – consimțirea Maicii Domnului. Aici, plecându-și capul, își duce mâna la piept – gest al acceptării, al supunerii, care a hotărât soarta lumii: „Iată roaba Domnului. Fie mie după cuvântul tău!" Mitropolitul Filaret al Moscovei spune despre semnificația acestor cuvinte: „În zilele facerii lumii, când Dumnezeu rostea puternicul și dătătorul de viață cuvânt «Să fie», cuvântul Făcătorului a adus în lume făpturile. Dar în acea zi unică în viața lumii, când dumnezeiasca Maria a rostit scurtul și supusul ei cuvânt «Fie», nu îndrăznesc să spun ce s-a întâmplat atunci – cuvântul făpturii L-a adus pe Făcător aici, jos, în lume."[1]

Dar această evidențiere a momentelor menționate nu este o regulă generală și multe icoane le combină înfățișând, ca să spunem așa, o sinteză a stării psihologice a Maicii Domnului. Ea își îndreaptă mâna spre Înger, cerându-i răspuns la îndoielile care o asaltează și, în același timp, plecându-și capul, își exprimă supunerea.

În icoana noastră (Pl. 61), ochii Maicii Domnului și ai Arhanghelului nu sunt îndreptați unii spre alții, ci în sus, unde vedem secțiunea tradițională a unei sfere, simbolul cerurilor prea înalte, și raze izvorând din ea – lucrarea Sfântului Duh. Direcțiile în care privesc Maica Domnului și Arhanghelul se întâlnesc în razele coborâtoare. Prin acest detaliu se transmite și se simte adânc înțelesul fundamental al evenimentului, unitatea de acțiune și de voință a lui Dumnezeu și a făpturii Sale, despre care vorbește slujba sărbătorii: „Îngerul slujește minunii, feciorescul pântece pe Fiul primește.

[1] *Predica a 23-a la Buna Vestire*, Moscova, 1874 (în lb. rusă).

Duhul Sfânt se trimite. Tatăl de sus binevoiește. Și schimbarea se face, după Sfatul cel de obște" (Vecernie, Stihoavna glas 4). Bunăvoirea înseamnă acordul dintre Dumnezeu și făptură. Pentru că Întruparea nu este numai un act al voii lui Dumnezeu, ci și al voinței libere și al credinței Sfintei Fecioare Maria, spune Nicolae Cabasila în cuvântul la Buna Vestire. Înclinarea capului îngerului arată că el nu vorbește de la sine. Vorbind Maicii lui Dumnezeu, descoperindu-i taina Providenței dumnezeiești, îngerul subliniază prin privire dependența lui de Cel Care l-a trimis; el stă înaintea feței lui Dumnezeu. Pentru Maica Domnului, acesta este un moment de sfințire, începutul Maternității sale dumnezeiești: „Duhul se va pogorî peste tine și puterea Celui Preaînalt te va umbri." Primind vestirea Arhanghelului, gestul ei nu răspunde mesagerului, ci Celui ce l-a trimis. Deși Îngerul privește în sus, întreaga lui mișcare se îndreaptă spre Maica Domnului; dar mișcarea ei și întreaga ei ființă se îndreaptă în sus. Această mișcare servește pentru a pune în evidență, ca să spunem așa, faptul că acceptarea Maicii Domnului nu este o consimțire pasivă a Bunei Vestiri, ci o supunere activă a sa față de voia lui Dumnezeu, o participare voluntară și liberă a Maicii Domnului și, prin persoana ei, a tuturor făpturilor la lucrarea Mântuirii.

Iconografia Bunei Vestiri este una dintre cele mai vechi iconografii cunoscute a praznicelor. O reprezentare a Bunei Vestiri există deja în catacomba Priscillei, pe care arheologii o consideră a fi din secolul al II-lea. Iconografia ei a rămas fundamental aceeași – diferențele sunt doar de detaliu. Astfel, conform obiceiului care predomina în acea vreme, Îngerul apare acolo fără aripi.

Deși îi lipsește strălucirea și puritatea culorilor caracteristice icoanelor secolului al XV-lea, icoana noastră are totuși calitățile celei mai bune tradiții și este un exemplu de adâncă pătrundere teologică în esența dogmatică a icoanei, specifică iconografiei rusești.

ÎNVIEREA LUI LAZĂR

Învierea lui Lazăr este una dintre acele reprezentări a căror iconografie s-a dezvoltat mult, încă de la începuturile ei. Cele mai vechi icoane ale acestui eveniment au apărut încă din primele secole de creștinism, începând cu secolul al II-lea (s-au descoperit până acum în jur de patruzeci în catacombele romane). Marea lor majoritate, atât cele din catacombe, cât și cele de pe vechile sarcofage, conțin numai două figuri: pe cea a lui Hristos, Care îl înviază pe Lazăr, și pe cea a lui Lazăr ieșind din mormânt, înfășurat în pânze de in. Dar, începând cu secolul al IV-lea, compoziția devine tot mai complexă, o dată cu adăugarea unor detalii care se pot vedea în icoanele de astăzi. Spre deosebire de reprezentările altor sărbători, al căror înțeles lăuntric se dezvăluie prin înfățișarea unor aspecte inaccesibile percepției senzoriale (cum ar fi cea a Bunei Vestiri, a Pogorârii la iad și a altora), unde mulțimea de detalii concrete poartă caracterul simbolic, icoana Învierii lui Lazăr, ca și cea a Încredințării lui Toma, nu este o reprezentare a unui sens ascuns, ci a ceva ce se înțelege, a ceva ce este transmis în mod concret și demonstrat vizibil. Icoana (vezi Pl. 62) înfățișează aspectul exterior, fizic al minunii, făcându-l accesibil percepției și căutării umane, așa cum a fost atunci când s-a petrecut minunea și așa cum este relatată în Evanghelie. Conform Evangheliei Sfântului Ioan (In. 11, 1-46), icoana descrie fiecare detaliu al învierii lui Lazăr, și chiar abundența detaliilor specifice arată semnificația pe care Biserica o atribuie acestui ultim miracol săvârșit de Mântuitorul înainte de Patima Sa pe cruce. Chiar El îl pregătește în mod evident, amânând și venind de-abia a patra zi după moartea prietenului Său, de a cărui boală știa și despre care își avertizase ucenicii: „că Fiul lui Dumnezeu se va slăvi prin ea" (adică prin această moarte). Nu ascunde minunea, așa cum a făcut, de exemplu, cu învierea fiicei lui Iair, ci, dimpotrivă, o arată deschis, în fața întregii mulțimi; chiar înainte de a o săvârși, I se adresează Tatălui și-I zice: „Părinte, Îți mulțumesc că M-ai ascultat. Eu știam că întotdeauna Mă asculți, dar pentru mulțimea care stă împrejur am zis, ca să creadă că Tu M-ai trimis" (In. 11, 41-42).

La fel ca și relatarea evanghelică, icoana arată că minunea s-a săvârșit în prezența unei mulțimi de oameni. A putut fi văzută de toată lumea, iar semnele de încredințare ale unora din mulțime arată că „mulți din iudeii care [...] văzuseră ceea ce a făcut Iisus au crezut în El". Cavernele din stâncă, la fel cu cea a lui Lazăr, și zidul orașului Betaniei arată că acțiunea se petrece într-un cimitir din afara zidului cetății.

În planul apropiat, în fața unui grup de apostoli, se află Mântuitorul împreună cu surorile lui Lazăr, Marta și Maria, la picioarele Lui. Are o înfățișare împărătească, maiestuoasă; ascultându-I porunca de a da piatra la o parte, un om rostogolește piatra mormântului – detaliu ce dovedește că Lazăr nu putea ieși singur. Chiar și moartea se supune gestului poruncitor al Mântuitorului și cuvintelor Lui: „Lazăre, vino afară !"; iar Lazăr, legat cu giulgiuri la mâini și la picioare, adică așa cum a fost după obicei așezat în mormânt, a apărut la ieșirea din grotă, „printr-o minune adeverind minunea". Unul dintre cei prezenți ține capătul giulgiului, după cuvintele Mântuitorului: „Dezlegați-l și lăsați-l să meargă", eliberându-l pe Lazăr din fâșiile de pânză din care nu se putea desface singur. După patru zile în mormânt, mirosul urât al descompunerii mai iese încă din acest trup reîntors acum la viață. Cei ce îl dezleagă sau stau în apropierea lui își acoperă nasul și gura cu haina. Detaliile, care au insuflat multora credință, adeveresc faptul că evenimentul aparține ordinii fenomenelor acestei lumi, că aici se află un trup omenesc obișnuit, pe care voia Fiului lui Dumnezeu l-a adus înapoi ca să-și continue viața pe pământ, și că oricine poate da mărturie pentru realitatea învierii lui Lazăr și îl poate vedea în persoană.

Conform relatării evanghelice, slujba praznicului, făcând legătura dintre învierea lui Lazăr și ultimele zile ale vieții Mântuitorului pe pământ și Învierea Sa, descoperă legătura lăuntrică dintre aceste evenimente, subliniind manifestarea simultană a firii dumnezeiești și a firii omenești ale Mântuitorului, pe care El Însuși le revelează: „Lăcrimând ca un om pentru Lazăr, l-ai ridicat ca un Dumnezeu; întrebat-ai: Unde este îngropat mortul cel de patru zile ?, adeverind, Bunule, înomenirea Ta" (Canonul sărbătorii, cântarea a 4-a). Pe de o parte, întrebarea: Unde l-au pus ?, compătimirea și lacrimile la vederea surorilor și prietenilor lui Lazăr care

plâng – manifestări ale firii umane a lui Hristos; pe de altă parte, preștiința și atotputernicia Dumnezeirii Sale, căci numai Dumnezeu putea opri descompunerea și putea reuni sufletul cu trupul unui om mort de patru zile. Anunțându-le ucenicilor Săi moartea lui Lazăr, Mântuitorul zice: „Și Mă bucur pentru voi că n-am fost acolo, ca să credeți" (In. 11,15). Așa cum pe Muntele Tabor a arătat ucenicilor slava Sa în Schimbarea Lui la Față, „ca să nu fie ispitiți când Îl vor vedea răstignit", tot așa și aici, în drumul către moartea de bună voie, S-a arătat pe Sine „Biruitor al morții", înviind un om aflat în mormânt de patru zile, ca prin aceasta să le întărească credința în atotputernicia Sa dumnezeiască și să dea mărturie ucenicilor Săi despre Învierea Sa și a tuturor oamenilor – despre învierea obștească. „Pentru că primul rod al învierii de obște este Învierea lui Hristos, înviindu-l pe Lazăr, Domnul ne-a asigurat de propria Înviere."[1] De aceea minunea nu s-a săvârșit numai pentru ucenici, ci și pentru ceilalți oameni, dând mărturie de soarta viitoare a întregii omeniri și adeverind învierea tuturor. Și pentru a se evita orice îndoieli ale celor care nu au fost prezenți și nu au putut fi martori la minune, ea este înfățișată în toate amănuntele, atât în Evanghelii, cât și în icoană.

Conform relatării evanghelice, minunea învierii lui Lazăr a precedat intrarea solemnă a Domnului în Ierusalim, care, la rândul ei, a marcat începutul Patimilor Lui și al Învierii Sale. Prin urmare, Învierea lui Lazăr, Sâmbăta lui Lazăr, se comemorează în ajunul Duminicii Floriilor. Pomenirea ambelor evenimente se amestecă în slujbele celor două sărbători, iar sărbătoarea Învierii lui Lazăr se continuă cu Intrarea triumfală a Domnului în capitala Iudeii. Din acest motiv, pentru amândouă sărbătorile, troparul este același: „Învierea cea de obște mai înainte de patima Ta încredințându-o, pe Lazăr din morți ai înviat, Hristoase Dumnezeule; pentru aceasta și noi, ca pruncii, semnele biruinței purtând, Ție, Biruitorului morții strigăm: Osana, Celui dintru înălțime, bine ești cuvântat, Cel ce vii întru numele Domnului" (Troparul).

---

[1] Serghie, Patriarhul Moscovei, *Învierea lui Hristos și învierea lui Lazăr*, Moscova, 1933 (în lb. rusă).

Intrarea în Ierusalim

Icoanele Intrării Domnului în Ierusalim se disting de obicei prin nota triumfală și festivă, care corespunde caracterului sărbătorii înseși, întrerupând austeritatea și interiorizarea Postului Mare și descoperindu-se ca o pregustare a bucuriei Paștelui. Aspectul vesel al Ierusalimului, adesea roșu sau alb, culorile luminoase ale veșmintelor întinse pe drumul procesiunii conferă icoanei o înfățișare festivă. Grupul Apostolilor și mulțimea primitoare, unite într-o singură figură colectivă, cu Mântuitorul în mijlocul lor, dau compoziției un echilibru perfect. Caracterul static al mulțimii, pus în evidență de zidul vertical al cetății, de liniile curgătoare ale muntelui și ale copacului repetând parcă mișcarea Domnului și a Apostolilor, cărora li se alătură, dau multă viață întregii compoziții.

Motivul principal al sărbătorii publice care a însoțit intrarea Domnului în Ierusalim a fost, după Evanghelia lui Ioan, învierea lui Lazăr, când „mulțime multă, care venise la sărbătoare, auzind că Iisus vine în Ierusalim, a luat ramuri de finic și a ieșit întru întâmpinarea Lui" (In. 12, 12-13). Ramura de finic este simbolul bucuriei și al sărbătorii. Iudeii o foloseau atunci când ieșeau în întâmpinarea celor de rang înalt; ca simbol al vitejiei, era oferită biruitorilor drept răsplată. Așadar, mulțimea s-a adunat în fața porților cetății cu ramuri de finic în mâini, ca să-L primească pe Domnul, care venea călare pe asin, ca un Biruitor al morții[1]. Mântuitorul călărește pe o parte, cu capul întors fie spre Apostolii care vin pe jos în urma Lui, fie spre Ierusalim, în timp ce cu mâna dreaptă binecuvântează sau arată spre mulțimea cetății. De obicei, copiii au un rol important în icoanele Intrării în Ierusalim. Ei taie ramuri, cocoțați în copac, întind veșminte în calea Mântuitorului și, împreună cu adulții, Îi ies înainte cu ramuri de finic în mâini (vezi Pl. 18). Deși e greu de imaginat o mulțime fără copii, mai ales într-o zi de sărbătoare, Evangheliștii nu le menționează prezența. Descriind intrarea în Ierusalim, ei spun că „cei mai mulți din mulțime își așterneau hainele pe

[1] Întrucât asinii sunt puțin cunoscuți în Rusia, în multe icoane rusești măgarul este înlocuit cu un cal.

cale" (Mt. 21, 8), dar nu spun că erau copii. Însă în icoane vedem că numai copiii, nu și adulții[1], aștern haine[2]. Evanghelistul Matei, pomenind de copiii care L-au întâmpinat pe Domnul după intrarea Lui în Ierusalim, când i-a scos afară pe vânzătorii din templu și i-a vindecat pe bolnavi, explică rolul lor prin chiar cuvintele Mântuitorului: „din gura pruncilor și a celor ce sug ai săvârșit laudă" (Ps. 8, 2). Pe baza Tradiției, Biserica le atribuie același rol la intrarea Domnului[3]. Acest rol este evidențiat atât în icoane, cât și în slujba religioasă a zilei, care îi conferă înțelesul și semnificația cea mai adâncă.

Intrarea solemnă în Ierusalim este împlinirea profeției despre Hristos care trebuie să vină ca Împărat: „Bucură-te foarte, fiica Sionului, veselește-te, fiica Ierusalimului, căci iată Împăratul tău vine la tine drept și biruitor; smerit și călare pe asin, pe mânzul asinei" (Zah. 9, 9)[4]. Pentru iudei este lucru greu de înțeles: primindu-L pe atotputernicul Biruitor al morții, pe „Profetul Iisus", ei se așteptau să împlinească profețiile întemeind Împărăția lui Israel pe pământ, adică să-i învingă pe dușmani prin desființarea lor fizică. În realitate a fost invers: biruința asupra dușmanilor lui Israel se pregătea prin mântuirea lor spirituală. Citirile din Vechiul și Noul Testament la ziua sărbătorii îndreaptă această neînțelegere; mai mult – ne avertizează asupra ei. Astfel, după citirea la vecernie a prorocilor despre Hristos ca Împărat care vine, la Utrenie, Evanghelia după Matei se citește acolo unde se revelează, prin cuvintele Mântuitorului Însuși, adevăratul înțeles al profețiilor: „Toate Mi-au fost date de către Tatăl Meu...", adică puterea absolută. Urmează apoi o explicare a sensului acestei puteri (revelarea Tatălui) și a adevăratei sale naturi: „Luați jugul Meu asupra voastră și învățați-vă de

---

[1] Cu foarte rare excepții.

[2] Acest rol al copiilor a fost evidențiat foarte de timpuriu în reprezentările *Intrării*, ca în ilustrațiile *Evangheliarului Rossano* din secolul al VI-lea, care conțin deja o iconografie completă a sărbătorii, și încă mai dinainte, pe sarcofagele din Lateran, unde compoziția este mai simplă. Vezi, de exemplu, Planșa CCCXIII, 4 și CCCCXIV, 5, Garucci, *Storia dell'Arte Christiana*, Prato, 1879.

[3] Evanghelia apocrifă a lui Nicodim vorbește și ea de rolul lor.

[4] Începutul celei de-a treia profeții a praznicului (Zah. 9, 9-15). Prima este Fac. 49, 1, 2, 8-12 și a doua este profeția lui Țefania (Sofonie) 3, 14-19.

la Mine, că sunt blând și smerit cu inima, și veți afla odihnă sufletelor voastre" (Mt. 11, 29). La Liturghie se citește Evanghelia de la Ioan – pregătirea simbolică a Mântuitorului pentru înmormântare (Maria ungându-I picioarele cu mir și descrierea intrării Lui în Ierusalim – In. 12, 1-18). În felul acesta se descoperă treptat sensul evenimentului. Iudeii, care L-au întâmpinat pe Mântuitorul cu ramuri de finic în mâini, au respins ceea ce li s-a oferit, iar peste câteva zile strigau către Pilat: „Răstignește-L!" De aceea, bucuria și veselia copiilor care I-au ieșit Mântuitorului în întâmpinare, fără vreun interes, fără vreun gând de a obține putere pământească, contrastează, în slujba acestei sărbători, cu bucuria „mulțimii de iudei" care așteaptă putere pământească: „...pruncii te-au lăudat cu dumnezeiască cuviință, iar iudeii Te-au hulit cu fărădelege" (Vecernie, Stihiră, glas 8). „O, mulțime rea și desfrânată, care nu ai fost credincioasă bărbatului tău, pentru ce ții legământul pe care nu-l vei moșteni; [...] Rușinată să fii de copiii care cântă: «Osana, Fiul lui David, binecuvântat este cel ce vine întru numele Domnului.»"[1] (Vecernie, Duminica Floriilor, Stihiră, glas 7). În icoane, această idee nu se transmite numai prin întâmpinarea cu ramuri de finic de către copii, ci, mai ales, prin așternerea hainelor. Întinderea veșmintelor, după Biblie (IV Regi 9, 13), este atributul împăratului uns. Și pentru că Mântuitorul este Cel Uns, a Cărui „Împărăție nu este din lumea aceasta" (In. 18, 36), veșmintele sunt așternute dinaintea Lui de către copii, nu de adulții care Îl întâmpină ca pe Cel Uns pentru o împărăție pământească.

Așadar, Intrarea solemnă în Ierusalim (Pl. 63), care este, în același timp, drumul Mântuitorului spre Patima și moartea de bună voie, este imaginea venirii Împăratului Slavei în Împărăția Sa. Ierusalimul însuși este imaginea binecuvântatei Împărății a lui Dumnezeu, Ierusalimul ceresc. De aceea apare el în icoană atât de împodobit și de sărbătoresc.

---

[1] De aceea, în această zi, Biserica binecuvântează ramuri de copac (de aici, numele de Florii) și îi cheamă pe credincioși să Îl întâmpine împreună pe Mântuitorul, care se îndreaptă spre jertfire, nu așa cum L-au întâmpinat iudeii, ci cum au făcut-o „pruncii purtători ai semnului biruinței".

Crucea

„Căci cuvântul Crucii, celor pieritori, este nebunie; iar nouă, celor ce ne mântuim, puterea lui Dumnezeu este" (I Cor. 1, 18). Nu putem slăvi biruința Dumnezeului întrupat, biruința Lui asupra morții – adâncul căderii noastre, fără ca, în același timp, să nu slăvim Crucea lui Hristos – adâncul smeririi (kenosis) de bună voie a Fiului lui Dumnezeu, Care S-a făcut ascultător Tatălui „până la moarte și încă moarte pe cruce" (Fil. 2, 8), întrucât, „pentru ca noi să avem viață, a trebuit ca Dumnezeu să Se întrupeze și să fie ucis"[1]. Prin urmare, Întruparea s-a săvârșit pentru ca veșnicul Cuvânt să poată muri[2], iar Hristos Însuși mărturisește că El „pentru aceasta a venit" [...] „în ceasul acesta" (In. 12, 27). Dar acest „ceas" al Domnului, care a venit ca să împlinească lucrarea mântuirii noastre, este și ceasul dușmanilor Lui, acela al „puterii întunericului" (Lc. 22, 53)[3]. De fapt, adevărata biruință a lui Hristos a fost tocmai aparenta lui înfrângere, pentru că prin moarte a nimicit puterea morții. Acest lucru face ca „sminteala" și „nebunia" Crucii să fie o nebunie fără de care nimeni nu poate ajunge la Înțelepciunea lui Dumnezeu, rămânând veșnic de neînțeles pentru „stăpânitorii acestui veac" (I Cor. 2, 8). Crucea este atunci expresia concretă a tainei creștine, a biruinței prin înfrângere, a slavei prin smerire, a vieții prin moarte – simbol al atotputerniciei lui Dumnezeu, Care a vrut să Se facă om și să moară ca rob, ca să mântuiască făptura. Semn împărătesc al lui Hristos – „Îi spun Împărat pentru că Îl văd răstignit: este lucrul Împăratului să moară pentru supușii Săi"[4] –, Crucea este totodată însuși chipul Mântuirii, iconomia iubirii Sfintei Treimi față de omenirea căzută: „Iubirea Tatălui răstignește, Iubirea Fiului Se răstignește, Iubirea Sfântului Duh biruiește prin lemnul Crucii" (Filaret al Moscovei).

---

[1] Sf. Grigorie de Nazianz, *Or. 45*, n. 28, *P.G.* 36, col. 661C: *ἐδεήθημεν θεοῦ σαρκομένου καὶ νεκρουμὲνου.*

[2] Sf. Atanasie, *Despre Întruparea Cuvântului*, n. 20, *P.G.* 25, col. 132BC.

[3] *Despre ceasul Domnului*, vezi L. Bouyer, *Le Mystère pascal*, Ed. du Cerf, 1945, pp. 71-78.

[4] Sf. Ioan Hrisostom, *De cruce et latrone*, Om. II, *P.G.* 49, col. 413.

Nu mai este nevoie să insistăm asupra locului Crucii în viața creștinilor: Însuși Hristos a arătat că ea este semnul tuturor celor care doresc să-I urmeze (Mt. 10, 38; 16, 24; Mc. 8, 34; Lc. 14, 27). Arătarea „puterii lui Dumnezeu" (I Cor. 1, 18), semnul Crucii, ca obiect de cult sau exprimat printr-un gest, stă la baza oricărei practici sacramentale a Bisericii. Mai mult, reprezentări ale Crucii lui Hristos (uneori înlocuite de embleme: ancoră, trident etc.) se cunosc încă din cea mai timpurie antichitate creștină. Iconoclaștii, care erau adversari implacabili ai reprezentărilor Răstignirii, nu numai că făceau semnul crucii, dar, mai mult, așezau reprezentări decorative ale Crucii (fără Cel Răstignit) în absidele bisericilor[1]. Se presupune că reprezentările Răstignirii trebuie să-și aibă originea într-un timp foarte îndepărtat, dacă ne gândim la forma păgână a grafitelor de la Palatin (începutul secolului al III-lea) și, mai ales, a gemelor încrustate cu chipul lui Hristos pe Cruce (secolele al II-lea și al III-lea). Spre sfârșitul secolului al IV-lea, Prudentius, descriind într-un poem picturile murale ale unei biserici, vorbește despre o scenă a Răstignirii[2]. Găsim la British Museum o compoziție bine dezvoltată a Răstignirii, pe un os de fildeș, din secolul al V-lea, iar în secolul următor o regăsim pe ușa din lemn de chiparos a Bisericii Santa Sabina din Roma. Fresca din Santa Sabina Antiqua, de asemenea din Roma (sfârșitul secolului al VII-lea sau începutul secolului al VIII-lea), se apropie de tipul sirian al Răstignirii, așa cum se întâlnește, de exemplu, în Evangheliarul Rabula (586). Hristos apare acolo îmbrăcat într-un *colobium*, încă viu, cu ochii deschiși, stând drept pe Cruce. Compoziția siriană are la bază numai relatarea celei de-a patra Evanghelii: aceasta s-a păstrat multă vreme în Apus. Iconografia bizantină avea să creeze un tip mai bogat, „sistematic și pitoresc, simbolic și istoric", completând relatarea Sfântului Ioan cu elemente împrumutate din Evangheliile sinoptice: sfintele femei în spatele Mariei, sutașul cu soldații, fariseii și mulțimea din spatele lui Ioan. Se poate presupune că imaginea sintetizatoare a scenei Răstignirii, oferită de Sfântul Ioan Hrisostom în omilia sa la Evanghelia Sfântului Matei[3], a servit

---

[1] G. Millet, *Les iconoclastes et la croix,* în „Bulletin de Correspondance Hellénique", XXXIV (1910), 96-110.

[2] *Dittochaeum, P.L.* 60, col. 108.

[3] *Om. 87, P.G.* 57-58, col. 769-774.

artiștilor bizantini[1] drept „program pentru o compoziție vie". Pentru că Hristos viu pe Cruce, îmbrăcat în *colobium*, avea să fie înlocuit în Bizanț, în secolul al XI-lea, cu Hristos dezbrăcat și mort, cu capul plecat și trupul frânt. Patriarhul Mihail Cerularie remarca, la vremea aceea, că Hristos nu mai este reprezentat pe Cruce „într-un fel contrar naturii", ci I s-a dat „înfățișarea umană firească". Dar tocmai împotriva acestor noi reprezentări ale Celui Răstignit, pe care le-au putut vedea la Constantinopol, au protestat cu vehemență reprezentanții papei Leon al IX-lea, în 1054[2]. Fapt este că, înainte de a începe să deplângă umanitatea pătimitoare a Domnului, împingând uneori la extrem naturalismul reprezentării lui Hristos mort pe Cruce, Apusul a menținut cu fermitate concepția Celui Răstignit viu, îmbrăcat, drept și triumfător.

Se poate spune că Bizanțul a creat un tip de Răstignire clasic prin simțul proporției. Căutând sobrietatea în compoziție, a înlăturat puțin câte puțin persoanele de la picioarele Crucii, limitându-se la esențial: Maica Domnului și Sfântul Ioan, însoțiți uneori de o femeie sfântă sau de sutaș. Aceasta este compoziția icoanei noastre (Pl. 64), realizate de un pictor rus din secolul al XVI-lea.

Hristos este reprezentat gol, doar cu o pânză care îi acoperă șoldurile. Curbura trupului spre dreapta, capul aplecat și ochii închiși indică moartea Celui Răstignit. Însă fața Lui, întoarsă spre Maria, păstrează o expresie gravă a măreției în suferință, expresie care ne duce mai degrabă cu gândul la somn: trupul Dumnezeului-Om rămâne după moarte nestricăcios. „Viața a adormit, iar iadul se cutremură de spaimă." (Sâmbăta Mare, Laude, Stihiră, glas 2)

Biruința asupra morții și a iadului este simbolizată printr-o cavernă care se deschide la piciorul Crucii, sub vârful pietros al Golgotei, piatra care a crăpat în momentul morții lui Hristos, pentru a lăsa să iasă la iveală un craniu. Este craniul lui Adam care, „după părerea unora", spune Sfântul Ioan Hrisostom[3], ar fi fost îngropat sub Golgota – „locul Căpățânii" (In. 19, 17). Dacă tradiția iconografică a preluat acest detaliu, provenit din izvoare apocrife, este pen-

[1] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, p. 426.
[2] Hefele-Leclerq, *Hist. des Conciles*, IV, 2, p. 1106.
[3] Despre Sfântul Ioan, *Omilia 85*, I, *P.G.* 59, col. 459.

tru că el a servit la evidențierea înțelesului dogmatic al icoanei Răstignirii: mântuirea primului Adam prin sângele lui Hristos, Noul Adam, Care S-a făcut om ca să mântuiască neamul omenesc.

Crucea are opt extremități – formă corespunzătoare unei foarte vechi tradiții, considerate cea mai autentică atât în Răsărit, cât și în Apus[1]. Partea de sus a Crucii corespunde filacterului cu inscripția care indică acuzația. (Inscripția lui Pilat nu apare reprodusă în icoana noastră.) Partea de jos a Crucii este un suport pentru picioare (un *suppedaneum)*, pe care au fost bătute în două cuie picioarele lui Hristos. Reprezentat orizontal în icoana noastră, *suppedaneum*-ul crucifixurilor și cel din icoanele rusești ale Răstignirii este de obicei oblic. Această înclinare a stinghiei de jos a Crucii, în sus, spre dreapta lui Hristos, și în jos, la stânga Lui, capătă sens simbolic: îndreptarea tâlharului celui bun și condamnarea celui rău[2].

Fundalul arhitectural din spatele Crucii reprezintă zidul Ierusalimului. Se găsește deja pe ușa Bisericii Santa Sabina (secolul al VI-lea). Acest detaliu nu mai corespunde adevărului istoric, dar exprimă, în același timp, o concepție spirituală: așa cum Hristos a pătimit în afara porții Ierusalimului, tot așa creștinii trebuie să-L urmeze și să meargă în afara zidurilor, purtând ocara Lui: „căci nu avem aici cetate stătătoare, ci pe ceea ce va să fie căutăm" (Evr. 13, 11-14). Partea de sus a Crucii, cu brațele întinse ale lui Hristos, se profilează pe fundalul cerului. Răstignirea la loc deschis arată semnificația cosmică a morții lui Hristos, care „a curățat cerul" și a eliberat întregul univers de sub stăpânirea demonilor[3].

Compoziția icoanei este echilibrată și sobră, în ciuda unei anumite greutăți (trupul lui Hristos și Crucea sunt prea masive). Gesturile persoanelor prezente la moartea lui Hristos sunt reținute și grave. Maica Domnului, însoțită de o sfântă femeie, se află în dreapta lui Hristos. Stă dreaptă, trăgându-și mantia peste umeri cu un gest al mâinii stângi, în timp ce dreapta și-o ridică spre Hristos.

---

[1] În secolul al XIII-lea, Papa Inocențiu al III-lea a recunoscut din nou într-o predică: *Sermo in communi de uno martyre*, *P.L.* 217, col. 612B.

[2] Octoih, glas 8, Utrenia de miercuri: Crucea este comparată cu o balanță a dreptății.

[3] Sfântul Atanasie, *Despre Întrupare*, c. 25, *P.G.* 25, col. 140 AC. Sf. Ioan Hrisostom, *De cruce et latrone*, Om. 2, *P.G.* 49, col. 408-409.

Fața exprimă durere stăpânită, dominată de credință puternică. Parcă adresându-se Sfântului Ioan, înspăimântat, Maica Domnului îl cheamă să contemple împreună cu ea taina mântuirii, care se împlinește în moartea Fiului său. Atitudinea Sfântului Ioan, aplecat înainte, exprimă neliniște și un fel de cutremur: ține mâna stângă întinsă spre Cruce, în timp ce cu dreapta parcă ar vrea să-și închidă ochii în fața priveliștii morții Stăpânului său. Sfânta femeie și sutașul (fără aureole) stau în spatele Maicii și al ucenicului. Femeia are trăsăturile contractate de durere, cu mâna stângă pe obraz, într-un gest de lamentație. Sutașul – un om cu barbă, purtând mahramă – Îl privește pe Cel Răstignit și Îi mărturisește Dumnezeirea, ducându-și mâna dreaptă la frunte, ca și cum ar vrea să se închine: degetele sunt îndoite într-un gest ritual de binecuvântare. Numele sutașului – Longhin – stă scris deasupra capului. Înscrisul de deasupra, cu litere mari, indică subiectul icoanei: Răstignirea Domnului nostru Iisus Hristos. O gamă de culori, de la ocru-pal (trupul lui Hristos, fața și mâinile privitorilor) la roșul-maroniu al crucii și la stacojiul închis al mantiei Sfintei Fecioare, trecând prin ocrul-închis al Golgotei, la vermilion (mantia sfintei femei) și stacojiu-deschis (matia Sfântului Ioan), contrastează în mod semnificativ cu fondul rece (culoarea verzuie a zidului). Tunicile lungi ale celor două femei și a Sfântului Ioan sunt verde-închis. Cerul, de un galben-pal, are aceeași culoare ca și cadrul icoanei.

Cea de a doua reprezentare a Răstignirii reprodusă aici (Pl. 65) este o icoană sculptată în lemn de măr sub formă de cruce și pictată. Este atribuită Școlii din Novgorod, de la sfârșitul secolului al XV-lea sau începutul secolului al XVI-lea. Crucea, sculptată la mijloc, are șapte extremități, stinghia de deasupra Crucii stă pe trunchiul vertical. *Suppedaneum*-ul este înclinat (o particularitate a crucilor rusești). Sub Cruce e vârful Golgotei, cu capul lui Adam în cavernă. Ca fundal, zidul Ierusalimului. Curbura trupului lui Hristos este foarte accentuată, ca și înclinarea capului, care se lasă pe umărul drept. Brațul central al Crucii poartă literele IC XC. Deasupra, inițialele inscripției lui Pilat: „Iisus Hristos, Împăratul iudeilor". Dar și mai sus, pe stinghia de deasupra Crucii, se poate citi: „Îm-

păratul Slavei". Dumnezeirea lui Hristos mort pe Cruce se arată și prin prezența a doi îngeri cu pânze în mâini, zburând de o parte și de alta a brațului orizontal de deasupra. Adesea, în icoanele Răstignirii, se mai pot vedea, în cele două colțuri de sus, soarele și luna (sau ziua și noaptea), reprezentând lumea văzută, îngrozită de moartea Creatorului său. Acest detaliu este foarte vechi, pentru că se găsește în *Evangheliarul Rabula*. În Crucea noastră, cadrul părții de sus este ocupat de icoana Sfintei Treimi (trei îngeri care îi apar lui Avraam). Este Sfatul Dumnezeiesc care hotărăște iconomia mântuirii noastre împlinite pe Cruce prin moartea Fiului întrupat. Scena Răstignirii include patru martori: Maica Domnului cu sfânta femeie (în stânga noastră), Sfântul Ioan și sutașul (în dreapta), ale căror atitudini și gesturi amintesc de cele din icoana precedentă. Aceste patru figuri, de dimensiuni mici (mai ales în comparație cu Hristos, Care este de două ori mai mare), sunt așezate în centrul icoanei Răstignirii, sub brațele întinse ale lui Hristos. La baza aceleiași icoane, de o parte și de alta a Golgotei, două persoane încă și mai mici ca dimensiune, doi mari asceți ruși – Sfântul Serghie din Radonej și Sfântul Chiril de la Lacul Alb, închinându-se Crucii. Pe cele două brațe ale crucifixului, în spatele celor patru martori, șase figuri mai mari le urmează în succesiune: cei doi Arhangheli, Mihail și Gavriil, ținând toiege și peceți, și patru Apostoli. Sfântul Arhanghel Mihail se află pe brațul drept al Crucii, în spatele sfintei femei; după el urmează Sfântul Pavel și Sfântul Ioan, reprezentat cu barbă, spre deosebire de tânărul Sfânt Ioan, fără barbă, din compoziția centrală. Pe brațul stâng al Crucii, Sfântul Arhanghel Gavriil este însoțit de Sfântul Petru și Sfântul Andrei. Cel din urmă, după cum se știe, a fost considerat Apostolul Bizanțului și al Rusiei. Sub icoana Răstignirii, pe piciorul crucii, două cadre, unul deasupra celuilalt, fiecare conținând trei chipuri de sfinți episcopi. Cea de deasupra este icoana celor „Trei Ierarhi": Sfântul Vasile cel Mare, Sfântul Ioan Hrisostom și Sfântul Grigorie de Nazianz, numit Teologul. Mai jos sunt cei trei mari episcopi ai Bisericii ruse: Sfântul Alexie, Sfântul Petru al Moscovei și Sfântul Leontie al Rostovului. Se poate deduce că această icoană a fost realizată înainte de canonizarea Sfântului Iona (1547), al treilea mitropolit sfânt al Moscovei, sărbătorit împreună cu Sfinții Petru și Alexie.

Crucifixul este o frumoasă piesă de sculptură în lemn; cele mai mici detalii sunt lucrate cu multă atenție. Culorile, vii. Ramele, pictate în roșu, cu margine verde. Compoziția complexă dovedește o sistematizare atentă: Sfânta Treime, Arhanghelii, Apostolii, Părinții Bisericii – întreaga biserică și, în special, sfinții locali (ai Bisericii ruse) sunt prezenți pe Crucifixul Domnului, fiecare element la locul care i se cuvine. Sculptorul a dat dovadă de un simț dogmatic și artistic foarte exact creând acest frumos întreg înscris în forma crucii.

ÎNVIEREA

Învierea lui Hristos sau Paștele nu intră în ciclul celor douăsprezece sărbători principale ale Bisericii. „Pentru noi, spune Sfântul Grigorie Teologul, este sărbătoarea sărbătorilor și praznicul praznicelor; întrece toate celelalte sărbători, așa cum soarele întrece stelele în strălucire; și acest lucru este adevărat nu numai pentru sărbătorile omenești și pământești, ci și pentru cele ale lui Hristos și prăznuite pentru Hristos."[1] Această sărbătoare, mai mare decât toate sărbătorile Bisericii, se deosebește de celelalte, fiind cea mai înaltă manifestare a atotputerniciei lui Hristos, confirmarea credinței și semnul învierii noastre. „Dacă Hristos n-a înviat, zadarnică este credința voastră" (I Cor. 15, 17), spune Apostolul Pavel.

Iconografia creștină cunoaște mai multe reprezentări ale Învierii lui Hristos. La începuturile creștinismului se folosea prefigurarea vechi-testamentară a evenimentului, adică Profetul Iona ieșind din pântecele chitului[2]. Însă chiar și în vremurile primare apare reprezentarea istorică a Învierii lui Hristos bazată pe relatarea evanghelică – arătarea unui înger femeilor mironosițe la Mormânt. Conform anumitor date, în secolul al III-lea reprezentarea aceasta exista deja (Biserica din Dura Europos, 232)[3]. Tipul iconografic al Învierii lui

[1] Predică la Paști 45, *P.G.* 36, col. 624.

[2] Această reprezentare se află în catacombele romane, începând cu secolul al II-lea, cum ar fi catacomba Priscillei și a lui Callixtus.

[3] *American Journal of Archaeology*, vol. LI, nr. 4, 1947 K. Weitzmann, *Byzantine Art and Scholarship in America.*

Hristos, care îi urmează în timp, este Pogorârea la iad. Cea mai veche reprezentare cunoscută a Pogorârii la iad datează din secolul al VI-lea și se poate găsi pe una dintre coloanele ciboriului Bisericii Sfântului Marcu din Veneția. Aceste două compoziții sunt folosite în Biserica Ortodoxă ca icoane pascale. În iconografia ortodoxă tradițională, momentul în sine al Învierii lui Hristos nu este niciodată descris. Spre deosebire de icoana Învierii lui Lazăr, atât Evangheliile, cât și Tradiția bisericească nu spun nimic despre acel moment și nu spun cum a înviat Hristos. Nici icoana nu o arată[1].

Această tăcere exprimă limpede diferența dintre cele două evenimente. Învierea lui Lazăr a fost o minune care a putut fi văzută de toți, în timp ce Învierea lui Hristos a fost inaccesibilă oricărei percepții. În Cântarea a 6-a a Canonului pascal, Biserica face o paralelă clară între Învierea lui Hristos și Nașterea Sa: „Păzind pecețile întregi, Hristoase, ai înviat din mormânt, Cela ce n-ai stricat cheile Fecioarei cu nașterea Ta și ne-ai deschis nouă porțile raiului." La fel ca Nașterea Sa din Fecioară, Învierea lui Hristos se slăvește aici ca taină negrăită, inaccesibilă oricărei cercetări. „Nu numai că piatra s-a dat la o parte de pe mormânt, dar pecețile de pe ea au rămas neatinse atunci când a înviat Hristos, iar «viața din mormânt a răsărit», în timp ce «mormântul era pecetluit». Hristos

[1] Deși subiectul Învierii lui Hristos este de origine bizantină, în iconografia veche ortodoxă se află numai în ilustrații și chiar și atunci extrem de rar, cum ar fi în Psaltirea Chludov din secolul al IX-lea, ilustrată de greci (ilustrație la cuvintele Ps. 9, 19: „Scoală-Te, Doamne... să fie judecate neamurile înaintea Ta !"). În iconografia rusă a apărut o dată cu începutul instalării curentului decadent, spre sfârșitul secolului al XVI-lea, sub influența artei religioase apusene, unde, începând cu epoca Renașterii, această temă a dobândit o largă popularitate. Trebuie remarcat totuși că similitudinea dintre ilustrațiile Psaltirii Chludov și imaginile apusene este doar o similitudine de idee, nu și de formă. În ceea ce-i privește pe iconarii ruși, este evident că li s-a părut greu să facă un pas atât de clar contradictoriu față de textele evanghelice. Cu puține excepții, aceste reprezentări au un caracter mai rezervat decât cele care se găsesc în arta religioasă apuseană. Mântuitorul este reprezentat tradițional, în același veșmânt ca în Pogorârea la iad. Soldații fie că lipsesc, fie că sunt adormiți. Acest subiect apare cel mai adesea în icoanele complexe și constă într-o serie întreagă de imagini legate de Înviere; sau, altfel, apare în aceeași icoană a Pogorârii la iad, dar într-o parte, ca imagine complementară.

înviat a ieșit din mormânt tot așa cum a intrat la Apostoli – prin «ușile încuiate» pe care nu le-a deschis; a ieșit din mormânt fără nici un semn că cineva din preajmă ar fi văzut ceva."[1] Absența redării momentului Învierii arată caracterul său de nepătruns pentru mintea omenească și, prin urmare, imposibilitatea de a-l descrie. De aceea, așa cum am văzut, în iconografia ortodoxă sunt două reprezentări care corespund sensului acestui eveniment. Una este convențional-simbolică. Ea descrie momentul care precedă Învierea lui Hristos cu trupul – Pogorârea la iad; cealaltă – momentul ce a urmat Învierii cu trupul a lui Hristos, venirea istorică a mironosițelor la Mormântul Domnului.

Pogorârea la iad

În învățătura Bisericii, Pogorârea la iad este indisolubil legată de Înviere. Pentru că Adam era mort, pogorârea Mântuitorului, Care Și-a asumat firea lui, trebuia să ajungă la aceleași adâncuri în care coborâse Adam. Cu alte cuvinte, pogorârea la iad reprezintă însăși smerirea până la capăt a lui Hristos și, în același timp, începutul slăvirii Sale. Deși Evangheliștii nu spun nimic despre acest tainic eveniment, Sfântul Apostol Petru vorbește despre el, atât în cuvintele de Dumnezeu insuflate în ziua Cincizecimii (Fapte 2, 14-39), cât și în capitolul al treilea al primei sale Epistole (I Pt. 3, 19): „S-a dus și a propovăduit și duhurilor ce erau în temniță." Hristos Care a biruit iadul, izbăvirea lui Adam și a drepților Vechiului Testament constituie tema principală a dumnezeieștii slujbe din Sâmbăta Mare; ea se regăsește în toată slujba Învierii și nu se poate despărți de slava Învierii lui Hristos cu trupul. Această temă este, ca să spunem așa, întrețesută cu tema Învierii: „Pogorâtu-Te-ai întru cele mai de jos ale pământului și ai sfărâmat încuietorile cele veșnice, care țineau pre cei legați, Hristoase; și a treia zi, precum Iona din chit, ai înviat din mormânt" (Irmosul Cântării a 6-a a Canonului pascal).

[1] Serghie, Patriarhul Moscovei, *Învierea lui Hristos și învierea lui Lazăr*, Moscova, 1933 (în lb. rusă).

Având la bază textele slujbelor bisericești, icoana Pogorârii la iad (Pl. 66) exprimă realitatea spirituală, transcendentă a Învierii – pogorârea cu sufletul la iad a Domnului – și revelează scopul și rezultatele pogorârii Sale. În armonie cu sensul evenimentului, acțiunea din icoană se petrece chiar în adâncurile pământului, în iad, înfățișat ca o prăpastie neagră care se deschide. În centrul icoanei, ieșind constant în evidență prin postura și culorile Sale, stă Mântuitorul. Autorul Canonului pascal, Sfântul Ioan Damaschin, spune: „Deși Hristos a murit ca un om, iar sufletul Său S-a desprins din preacuratul Său trup, dumnezeirea Lui a rămas nedespărțită de amândouă – adică atât de suflet, cât și de trup."[1] De aceea El apare în iad nu ca un întemnițat, ci ca Biruitor al lui, Izbăvitor al celor închiși aici; nu ca rob, ci ca Stăpân al vieții. Este înfățișat în icoană cu o aureolă strălucitoare, simbol al slavei, de obicei în diferite nuanțe de albastru și adesea presărată cu stele pe margine și străbătută de raze izvorând din El. Veșmintele Sale nu mai sunt cele în care apărea cât a slujit pe pământ. Au acum o nuanță de galben-auriu, iluminate peste tot de raze aurii subțiri (aur lichid). Întunericul iadului este plin de lumina acestor raze dumnezeiești – lumina slavei Celui Care, Dumnezeu și Om fiind, a coborât acolo. Este deja lumina Învierii care urma, razele și zorii Paștilor care aveau să vină. Mântuitorul stă cu picioarele pe cele două uși sfărâmate ale iadului. În multe icoane, sub uși, în abisul întunecat, se poate zări figura respingătoare, doborâtă, a prințului întunericului, Satan. În icoanele de mai târziu se pot vedea aici diferite detalii: puterea zdrobită a iadului, lanțurile sfărâmate cu care îngerii acum îl leagă pe Satan, cheile, cuiele și celelalte. În mâna stângă, Hristos ține un sul – simbol al propovăduirii în iad a Învierii, după cuvintele Sfântului Apostol Petru. Uneori, în locul sulului ține o cruce, care nu mai este instrumentul umilitor al pedepsei, ci simbolul biruinței asupra morții. După ce a sfărâmat prin atotputernicia Sa legăturile iadului, cu mâna dreaptă Hristos îl ridică pe Adam din mormânt (după Adam, strămoașa noastră Eva se ridică și ea cu mâinile împreunate în rugăciune), adică eliberează sufletul lui Adam și, o dată cu el, sufletele tuturor celor care așteptau cu credință venirea Lui. De aceea în dreapta și în stânga acestei scene se văd două cete

[1] *Credința ortodoxă*, III, c. 27, *P.G.* 94, col. 1097A.

de sfinți ai Vechiului Testament, inaugurate de profeți. În stânga apar împăratul David și împăratul Solomon, în veșminte împărătești, cu coroană, iar în spatele lor, Sfântul Ioan Înaintemergătorul; în dreapta – Moise cu tablele legii în mână. Văzându-L pe Mântuitorul coborât la iad, Îl recunosc de îndată și Îl arată și altora pe Cel despre Care profețiseră și a Cărui venire o vestiseră[1].

Pogorârea la iad a fost ultimul pas pe care l-a făcut Mântuitorul pe drumul chenozei Sale. Prin însuși faptul „coborârii în adâncul pământului", El ne-a deschis nouă calea spre cer. Slobozindu-l pe Adam cel bătrân și o dată cu el întreaga omenire din sclavia celui care este întruparea păcatului, a întunericului și morții, a pus temelia unei noi vieți pentru cei ce s-au unit cu Hristos într-o nouă omenire renăscută. Astfel, învierea spirituală a lui Adam este reprezentată în icoana Pogorârii la iad ca simbol al viitoarei învieri a trupului, al cărei prim rod a fost Învierea lui Hristos. De aceea, deși exprimă sensul evenimentului comemorat în Sâmbăta Mare și este scoasă la închinare în acea zi, această icoană este și se numește icoană pascală, ca prefigurare a apropiatei sărbători a Învierii lui Hristos și, prin urmare, a viitoarei învieri a morților.

Mironosițele la Mormânt

„...Și astfel a slobozit pe cei legați din veci și iarăși a revenit dintre morți, deschizându-ne calea către înviere", spune Sfântul Ioan Damaschin[2]. Această întoarcere dintre cei morți, această taină a Învierii lui Hristos, care este mai presus de înțelegere, este exprimată în icoana „Mironosițelor la Mormânt" în același fel în care o prezintă Evangheliile: o descriere a ceea ce au putut vedea femeile care s-au dus la Mormânt. Descriind Învierea lui Hristos, Evanghelia după Matei ne lasă să înțelegem că femeile care au venit la Mormânt au fost martorele unui cutremur, au văzut un înger coborând

[1] O remarcabilă descriere a acestei scene se află în Evanghelia apocrifă a lui Nicodim.

[2] *Credința ortodoxă,* III, c. 29, *P.G.* 94, col. 1101 A.

din cer și rostogolind piatra de la ușă și au văzut spaima celor ce păzeau (Mt. 28, 1-4). Dar nici ele, și cu atât mai puțin păzitorii, nu au fost martorele Învierii înseși. După cum spune Evanghelia, un înger a luat piatra de la ușa Mormântului, nu ca să-I înlesnească Mântuitorului ieșirea, cum a fost necesar să se facă la învierea lui Lazăr, ci „dimpotrivă, ca să arate că El nu mai este în mormânt: «Nu este aici; căci S-a sculat», și să le dea posibilitatea celor care Îl căutau pe «Iisus Cel răstignit» să vadă cu ochii lor mormântul gol, «locul unde L-au pus pe Domnul». Aceasta înseamnă că Învierea deja se petrecuse înainte ca îngerul să coboare și înainte ca piatra să fie rostogolită: a fost un eveniment inaccesibil oricărei priviri și mai presus de orice înțelegere."[1] În acord cu relatarea evanghelică, icoana (vezi Pl. 67) înfățișează grota în care se află mormântul gol, cu pânza de in așezată acolo. Lângă el se află grupul femeilor mironosițe, iar pe piatră stă un înger, alteori doi, în veșminte albe, arătându-le femeilor locul unde a fost trupul lui Hristos. Compoziția acestei icoane este de obicei foarte simplă și am putea spune chiar comună, dacă n-ar fi cele două figuri înaripate de îngeri în veșminte albe ca zăpada, care dau icoanei o impresie de solemnitate austeră și calmă[2]. După cum bine se știe, Evangheliștii menționează un număr diferit de mironosițe și de îngeri. De aceea, în funcție de Evanghelia care stă la baza compoziției, numărul lor variază. Aceste diferențe nu constituie o contradicție. Părinții Bisericii, de exemplu Sfântul Grigorie de Nyssa și Sfântul Grigorie Palama, consideră că femeile mironosițe au venit la mormânt de

---

[1] Patriarhul Serghie, *op. cit.*

[2] Mai târziu, în secolul al XVII-lea, o altă compoziție, tot veche, arătarea lui Hristos Mariei Magdalena, a fuzionat cu cea dintâi. Această adăugire se leagă, evident, de apariția chipurilor apusene ale lui Hristos răsărind din mormânt. Ca răspuns la nevoia de a-L vedea pe Hristos înviat, iconarii au găsit un mijloc de a-L reprezenta în icoană fără să contrazică relatarea evanghelică. În felul acesta, sunt reprezentate două momente într-o singură compoziție. Femeile mironosițe, stând mai aproape de mormânt, ascultă cuvintele îngerului, în timp ce Maria Magdalena privește în jur și Îl vede pe Domnul, Care se află în centrul icoanei, printre dealurile domoale. Mai mult, pentru că Maria Magdalena L-a confundat cu un om obișnuit, cu un grădinar, nu se arată în nici un fel slava Lui, ci apare în hainele Sale obișnuite, pe care le purta înainte de Înviere.

mai multe ori și că de fiecare dată numărul lor era altul; așadar, fiecare Evanghelist vorbește numai despre una dintre veniri. În Evanghelia de la Luca nu se menționează deloc numărul lor. Așa se explică de ce în anumite icoane sunt cinci, șase sau mai multe. Însă, în majoritatea icoanelor, numărul lor nu este mai mare decât cel indicat în Evangheliile de la Matei și Marcu; adică două, după una, și trei, după cealaltă. Tot așa, icoanele înfățișează fie un înger, după Evangheliile lui Matei și Marcu, fie doi, după Luca și Ioan, „unul către cap și altul către picioare, unde zăcuse Trupul lui Iisus" (In. 20, 12) (vezi Pl. 19). În general, icoana este o reproducere exactă a relatărilor evanghelice până în cele mai mici amănunte: „Iar mahrama, care fusese pe capul Lui, nu era pusă împreună cu giulgiurile, ci înfășurată, la o parte, într-un loc" (In. 20, 7). Acest amănunt, aparent nesemnificativ, scoate în evidență încă și mai mult caracterul insondabil al evenimentului care se petrecuse. Într-adevăr, „celălalt ucenic [...] a văzut și a crezut" (In. 20, 8) numai după ce a văzut giulgiurile. Pentru faptul că păstraseră forma pe care au avut-o atunci când acopereau trupul înmormântat, adică erau înfășurate, aceasta reprezintă o dovadă incontestabilă că trupul înfășurat în ele nu a fost furat (Mt. 28, 13), ci le-a lăsat într-un fel inexplicabil.

Învierea lui Hristos s-a petrecut în dimineața următoare celei de-a șaptea zi, Sabatul, adică la începutul primei zile a săptămânii. De aceea lumea creștină sărbătorește prima zi din săptămână ca început al vieții celei noi care a strălucit din mormânt[1]. Primii creștini au numit această zi nu prima, ci a opta[2], „căci este prima din numărul celor care urmează și a opta după numărul celor care o preced – cea mai mare zi dintre toate"[3]. Nu este numai o comemorare a zilei în care s-a petrecut istoric Învierea lui Hristos, ci este și începutul și prefigurarea vieții veșnice viitoare a făpturii renăscute – ceea ce Biserica numește a opta zi a creației. Pentru că, așa cum prima zi a creației a fost începutul zilelor în timp, tot așa, ziua Învierii lui Hristos este începutul zilelor din afara timpului, adică un semn al tainei vieții viitoare, a Împărăției Duhului Sfânt, unde Dumnezeu este „toate în toți".

---

[1] În limba rusă, duminică se spune „înviere".

[2] Tertulian, *Despre idolatrie; P.L.* I, col. 682-683.

[3] Sfântul Grigorie Teologul, *P.G.* 36, col. 612 C.

Înjumătățirea Praznicului

Înjumătățirea Praznicului (miercurea din săptămâna a patra după Paști), după locul pe care îl ocupă între Învierea lui Hristos și Pogorârea Duhului Sfânt, se îmbracă într-o „îndoită splendoare", care se potrivește „rădăcinii celor două mari sărbători". Ca majoritatea „sărbătorilor unei idei", această tainică sărbătoare a harului (încă necunoscută în Apus) trebuie să-și aibă originea în vremuri foarte vechi. De fapt slujba Înjumătățirii praznicului, pe lângă unele stihiri mai recente (de la începutul secolului al VIII-lea), conține elemente liturgice pe care unii le-ar atribui Sfântului Ilie al Ierusalimului (494-513) sau Sfântului Anatolie al Constantinopolului (449-458).

Textul evanghelic citit la Înjumătățirea Praznicului (In. 7, 14-36), care începe cu cuvintele: „Iar înjumătățindu-se praznicul (*τῆς ἑορτῆς μεσούσης*) S-a suit Iisus în templu și învăța" (Cântarea a 5-a a Canonului), se leagă de evenimentul petrecut „la mijlocul" sărbătorii Corturilor. Sărbătoarea evreiască a Tabernacolului, celebrată toamna (septembrie-octombrie), timp de șapte sau opt zile, era, prin urmare, cu totul distinctă de cea a Cincizecimii. Dacă este amintită „înjumătățirea praznicului evreiesc al Tabernacolului" la vremea înjumătățirii Praznicului creștin, aceasta se întâmplă deoarece cuvintele lui Hristos, adică „ziua cea din urmă – ziua cea mare a sărbătorii" (In. 7, 37-39), se refereau la venirea Duhului Sfânt, Care avea să Se pogoare după Patima și Învierea Domnului. Textul evanghelic de la Cincizecime (In. 7, 37-53) începe acolo unde se termină Înjumătățirea praznicului Cincizecimii și cuprinde făgăduința Duhului Sfânt sub chipul „râurilor de apă vie". Această temă a „apei vii", simbol al harului, servește ca laitmotiv în slujba Înjumătățirii Praznicului și justifică transpoziția cincizecimică a sărbătorii corturilor.

Spre deosebire de Liturghie, iconografia Înjumătățirii Praznicului nu pare să fi dezvoltat tema apei. Rămâne foarte restrânsă, înfățișându-ni-L pe Hristos în templu, adresându-Se bătrânilor poporului. Nu stă în picioare, ca în ultima zi a sărbătorii, atunci când vorbea despre apa vie, ci stă așezat în mijloc, pe o exedră semicir-

culară. În icoana noastră (Pl. 68), șase bătrâni cu mahrame albe de in pe cap, așezați trei câte trei, de o parte și de alta a lui Hristos, formează două grupuri bine echilibrate. Atitudinea lor exprimă uimire, lucru care ne face să credem că icoana ar vrea doar să ilustreze un pasaj din Evanghelia zilei: „Cum știe Acesta carte nefiind învățat ?" (In. 7, 15). Ceea ce corespunde, într-adevăr, cu reprezentarea din fresca Înjumătățirii Praznicului din Biserica Sfântului Teodor Stratilat din Novgorod (secolul al XIV-lea), în care Hristos, cu barbă, predică așezat în mijlocul bătrânilor poporului. Dar icoana noastră nu este o simplă ilustrare a textului evanghelic care se referă la evenimentul „mijlocului praznicului" Tabernacolului. De fapt, Hristos, Care are clar o atitudine de învățător (gestul mâinii drepte și un sul în stânga), este reprezentat aici cu trăsăturile unui adolescent fără barbă, așa cum trebuie să fi fost la vârsta de doisprezece ani, când, așezat în templu printre învățători, i-a uimit pentru prima oară cu înțelepciunea Lui (Lc. 2, 41-50). Vom găsi același Iisus-Emanuel învățând în miniaturile bizantine ale Evangheliei ilustrate de la Biblioteca Națională din Paris (Gr. 74, f. 98, secolul al XI-lea sau începutul secolului al XII-lea – vezi Pl. 20), în legătură cu relatarea copilăriei lui Hristos de la Sfântul Luca. Însă, în icoana noastră, Maria și Iosif nu se văd, ca în *codex Gr. 74*. Dacă trăsăturile lui Iisus-Emanuel din icoana Înjumătățirii Praznicului amintesc de prima manifestare a înțelepciunii Lui dumnezeiești din templul Ierusalimului, relatată de Sfântul Luca, aceasta nu substituie ultima mărturisire a lui Mesia ținută în același templu, ci vrea să lege începutul de sfârșit și să demonstreze unitatea învățăturii Fiului lui Dumnezeu, trimis în lume de Tatăl (Lc. 2, 49: „...nu ați știut că în cele ce sunt ale Tatălui Meu se cade Mie să fiu ?" și Cântarea a 6-a a Canonului Înjumătățirii praznicului: „În biserică venind, Hristoase, ai grăit adunării iudeilor, descoperindu-le slava Ta și mai nainte arătându-le fireasca Ta unire cu Tatăl"). Tipul Emanuel scoate în evidență caracterul atemporal al lui Hristos, în timp ce dă mărturie de adevărul Întrupării: Cuvântul întrupat a cunoscut vârsta copilăriei și a adolescenței. La toate vârstele vieții Sale pământești, Hristos rămâne aceeași Înțelepciune ipostatică a Tatălui care S-a arătat prima dată învățătorilor Legii, pe când era adolescent. Iisus-Emanuel din icoana Înjumătățirii Praznicului corespunde cân-

tărilor sărbătorilor care vorbesc despre „Înțelepciunea lui Dumnezeu" – ἡ Σοφία τοῦ Θεοῦ – venit în mijlocul sărbătorii ca să făgăduiască apa nemuririi[1].

Icoana noastră (Pl. 68), din secolul al XV-lea, aparține tradiției Școlii din Novgorod. Frumoasa ei compoziție este limpede și sobră, cu Hristos în centru, profilându-se pe fundalul arhitectural, iar cele două grupuri de bătrâni, ale căror gesturi exprimă o emoție stăpânită, pun și mai mult în evidență calmul Adolescentului învățător. Aceeași atenție pentru sobrietate se poate observa și în culori: „slăvita" îmbrăcăminte a lui Emanuel, în ocru cu raze aurii, cele trei culori din veșmintele bătrânilor – vermilion, stacojiu și verde –, mahrama albă de in de pe cap, la fel ca fondul alb al zidului din spatele lui Hristos, dau o impresie de bogăție creată cu o strictă economie de culori.

Înălțarea Domnului

Sărbătoarea Înălțării este sărbătoarea mântuirii împlinite. Întregul proces al mântuirii – nașterea, patima, moartea și Învierea – se sfârșește cu Înălțarea: „Plinind iconomia cea pentru noi și cele de pe pământ unindu-le cu cele cerești, Te-ai înălțat întru slavă, Hristoase, Dumnezeul nostru, de unde nicicum nu Te-ai despărțit, ci, rămânând nedepărtat, strigi celor ce Te iubesc pre Tine: Eu sunt cu voi și nimeni împotriva voastră" (Condacul praznicului). Ca expresie a sensului acestei sărbători, se obișnuia așezarea temei Înălțării în cupola vechilor biserici, încheind astfel șirul reprezentărilor pe care le cuprindeau.

O primă privire asupra icoanelor ortodoxe ale Înălțării Domnului creează impresia că ele nu corespund denumirii lor. În aceste icoane, locul principal îl ocupă un grup alcătuit din Maica Domnului, îngeri și apostoli, în timp ce figura principală, Mântuitorul care se înalță, este aproape întotdeauna mult mai mică decât cele-

[1] Stihiră automelă, glas 1 și Cântarea a 8-a a Canonului Sfântului Andrei Criteanul, *P.G.* 97, col. 1432 A.

lalte și pare să fie secundară în raport cu ele. Totuși, chiar și în această nepotrivire, icoanele ortodoxe ale Înălțării corespund Sfintei Scripturi. Într-adevăr, citind relatările Evangheliilor și cele din Faptele Apostolilor despre Înălțarea Domnului, rămânem cu aceeași impresie de lipsă de corespondență între eveniment și descrierile lui. Faptului Înălțării i se acordă numai câteva cuvinte[1]. Relatările Evangheliștilor se concentrează asupra a altceva – asupra ultimelor cuvinte ale Mântuitorului care stabilesc și definesc rolul și semnificația Bisericii în lume și legătura ei cu Dumnezeu. Faptele Apostolilor dau o descriere mai detaliată a Înălțării. Această descriere, împreună cu relatarea din Evanghelia de la Luca ne oferă datele reale (deși nu toate) care stau la baza iconografiei ortodoxe a Înălțării lui Hristos. În Sfânta Scriptură și, prin urmare, și în iconografie, centrul de gravitație nu este faptul Înălțării, ci semnificația și consecințele lui pentru Biserică și pentru lume.

Conform Sfintei Scripturi (Fapte 1, 12), Înălțarea Domnului nostru s-a petrecut pe Muntele Măslinilor. De aceea, în icoană acțiunea se desfășoară fie pe vârful muntelui, așa cum este în icoana reprodusă aici (Pl. 69), fie într-un ținut deluros. Sunt uneori înfățișați câtiva măslini, pentru a arăta că este vorba de Muntele Măslinilor. La fel ca în slujba sărbătorii, Mântuitorul este reprezentat înălțându-Se întru slavă[2], uneori așezat pe un tron bogat împodobit[3]. În iconografie, Slava se reprezintă sub forma unei mandorle, ovale sau rotunde, alcătuite din mai multe cercuri concentrice, simbol al cerurilor preaînalte. Din punct de vedere grafic, această idee, redată printr-o imagine a cerului văzut, așa cum l-au privit cei de atunci, corespunde și concepției noastre moderne despre cer, ca fiind alcătuit din mai multe sfere (troposferă, stratosferă, ionosferă). Acest simbolism arată că Mântuitorul se înalță în afara planului pământesc al existenței și astfel momentul Înălțării capătă un caracter atemporal și conferă un sens cu totul special detaliilor, plasându-le dincolo de limitele înguste ale unui eveniment istoric. Mandorla

[1] Dintre Evangheliști, numai Marcu și Luca vorbesc despre aceasta; mai mult, primul doar o amintește, în timp ce al doilea oferă o descriere exactă, dar foarte scurtă.

[2] „Te-ai înălțat întru slavă, o, Hristoase Dumnezeule..." – Troparul sărbătorii.

[3] „Pe tronul slavei purtat la Dumnezeu" (Cântare, glas 1, la Slavă).

este susținută de îngeri (numărul lor poate varia). Firește, prezența îngerilor care susțin mandorla nu se datorează vreunei necesități, căci Mântuitorul Se înalță prin propria putere dumnezeiască și nu are nevoie de susținerea lor. Aceștia, ca și mandorla, sunt simple expresii ale slavei și măririi Sale[1].

În planul apropiat, central, se văd, împreună cu Maica Domnului, două grupuri de apostoli și doi îngeri. Aici rolul îngerilor este altul: după cum știm din Faptele Apostolilor, ei sunt mesagerii Proniei dumnezeiești.

Prezența Maicii Domnului la Înălțarea Fiului, despre care nu se spune nimic în Sfânta Scriptură, este categoric afirmată de Tradiția care a trecut în textele slujbei, cum este Cântarea a 9-a a canonului: „Bucură-te, Născătoare de Dumnezeu, Maica lui Hristos Dumnezeu; că văzând astăzi pre Cel ce L-ai născut înălțându-Se de pre pământ, împreună cu îngerii L-ai mărit." În icoanele Înălțării, Maica Domnului ocupă o poziție cu totul specială. Așezată imediat sub Înălțarea Domnului, ea este parcă axa întregii compoziții. Figura ei extraordinar de pură și de ușoară, clară și dreaptă, iese în evidență într-un contrast puternic cu fondul veșmintelor albe ale îngerilor. Imobilitatea ei austeră contrastează tot atât de puternic cu mișcarea și gesturile Apostolilor aflați de o parte și de alta. Importanța sa este adesea subliniată prin poziționarea ei pe un plan mai ridicat, care scoate și mai mult în evidență poziția ei centrală. Acest grup, cu Maica Domnului la mijloc, este moștenirea Mântuitorului, câști-

---

[1] În general, rolul îngerilor poate fi aici diferit și variază în funcție de textele slujbei pe care se bazează o anumită icoană. De exemplu, în unele icoane, ei nu ating mandorla, ci se întorc în atitudini de rugă spre Mântuitorul, exprimând uimire, „văzând firea omenească suindu-se împreună cu Tine" (Canonul sărbătorii, Cântarea a 3-a); în alte icoane sunt înfățișați sunând din trâmbițe, după cuvintele antifonului: „Suitu-S-a Dumnezeu întru strigare, Domnul în glas de trâmbiță" (Antifon, Stih. 4; Ps. 46, 5). În partea de sus a icoanei, deasupra mandorlei, sunt uneori reprezentate porțile cerului deschizându-se înaintea Înălțării Împăratului slavei, după cuvintele Psalmului 23, care se repetă în timpul slujbei: „Ridicați, căpetenii, porțile voastre și vă ridicați porțile cele veșnice și va intra Împăratul slavei." Aceste detalii exprimă legătura evenimentului cu Vechiul Testament, arătând împlinirea profeției lui David despre Înălțarea Domnului.

gată cu Sângele Lui – Biserica, pe care fizic o lăsa în urmă, pe pământ, și care, prin pogorârea promisă a Duhului Sfânt la Cincizecime, va primi întreaga desăvârșire a ființei ei. Legătura dintre Înălțare și Cincizecime se descoperă chiar în cuvintele Mântuitorului: „...Dacă nu Mă voi duce, Mângâietorul nu va veni la voi, iar dacă Mă voi duce, Îl voi trimite la voi" (In. 16, 7). Legătura dintre înălțarea trupului omenesc îndumnezeit al Mântuitorului și Cincizecimea viitoare – începutul îndumnezeirii omului prin pogorârea Duhului Sfânt – este scoasă în evidență de întreaga slujbă a sărbătorii. Locul acestui grup – Biserica – în planul apropiat al icoanei este o expresie grafică a semnificației și a rolului pe care, așa cum am spus mai devreme, Sfânta Scriptură îl atribuie întemeierii Bisericii prin ultimele porunci ale Mântuitorului. Faptul că ceea ce se vede aici este într-adevăr Biserica întreagă, și nu doar oameni care au fost istoric acolo, la Înălțare, se arată prin prezența Apostolului Pavel (în fruntea grupului, în stânga privitorului), care, din punct de vedere istoric, nu putea fi acolo cu ceilalți Apostoli, ca și prin semnificația Maicii Domnului. Ea, care L-a purtat pe Dumnezeu în trupul ei, care s-a făcut templu al Cuvântului întrupat, este personificarea acestei Biserici – trupul lui Hristos, al cărui Cap este Hristos Care Se înalță: „...și pre El L-a dat Cap Bisericii mai presus de toate. Care este Trupul Lui, plinirea Celui ce plinește cu toate întru toți" (Efes. 1, 22, 23). De aceea, ca personificare a Bisericii, Maica Domnului este așezată imediat sub Hristos Care Se înalță, iar în icoană se completează unul pe altul. Gestul ei corespunde întotdeauna semnificației pe care o are în icoanele Înălțării. Într-unele este un gest de rugă – vechiul gest al rugăciunii –, cu mâinile ridicate, exprimând rolul ei și rolul Bisericii pe care o personifică în relația cu Dumnezeu, legătura cu El prin rugăciune mijlocind pentru lume. În acest caz și ea, ca și mucenicii, își ține palmele mâinilor în afară, în dreptul pieptului. Neclintirea ei austeră pare să exprime imuabilitatea adevărului revelat păstrat de Biserică. Grupurile de apostoli și diversitatea gesturilor lor exprimă multitudinea și varietatea limbilor și reprezintă expresia acestui adevăr.

Direcția de mișcare a întregului grup din planul frontal, atât gesturile îngerilor, cât și ale apostolilor, concentrarea ochilor și a atitudinilor lor, totul se îndreaptă în sus (uneori, unii dintre apostoli se

întorc unul spre altul sau spre Maica Domnului), spre Izvorul vieții Bisericii, spre Capul ei, Care locuiește în cer. Este, ca să spunem așa, o reprezentare grafică a chemării pe care o adresează Biserica în acea zi credincioșilor ei: „...veniți să ne trezim și să ne ridicăm ochii și cugetele la înălțime; să ne înălțăm, noi muritorii, privirile împreună și simțirile..., să ne socotim a fi în Muntele Măslinilor și să privim la Izbăvitorul, Cel purtat pre nor" (Icos și Condac, glas 6). Prin aceste cuvinte, Biserica îi cheamă pe credincioși să se alăture Apostolilor în înălțarea lor către Hristos Care se înalță, pentru că, așa cum spune Sfântul Leon cel Mare, „Înălțarea lui Hristos este și înălțarea noastră, căci acolo unde slava Capului ne-a deschis mai dinainte calea, este nădejde și pentru trup ca să-i urmeze."[1]

Nici Mântuitorul, lăsând în urmă cu trupul lumea pământească, nu o abandonează, ca Dumnezeu, nu-Și părăsește moștenirea câștigată cu Sângele Său – Biserica –, ci rămâne nedespărțit de ea. „Și iată Eu cu voi sunt în toate zilele, până la sfârșitul veacului" (Mt. 28, 20). Aceste cuvinte ale Mântuitorului se referă atât la întreaga istorie a Bisericii, cât și la fiecare moment al existenței sale în parte și la viața fiecărui membru al său, până la a doua Sa venire. De aceea, gestul Mântuitorului se îndreaptă spre grupul din planul apropiat, pe care îl lasă în urmă, și spre lumea exterioară. Icoana redă această legătură a Lui cu Biserica, înfățișându-L întotdeauna binecuvântând cu mâna dreaptă (rareori binecuvântează cu amândouă mâinile) și, de obicei, ținând în mâna stângă Evanghelia sau un sul – simbolul învățătorului, al propovăduirii. El se înalță binecuvântând, nu după ce a binecuvântat („Pe când îi binecuvânta, S-a despărțit de ei..." Lc. 24, 51), și binecuvântarea Lui nu încetează o dată cu înălțarea. Înfățișându-L cu gestul binecuvântării, icoana arată grafic că și după Înălțare El rămâne, pentru apostoli, izvorul binecuvântării și, prin ei, și pentru urmașii lor, și pentru toți cei pe care ei îi binecuvântează. După cum am mai spus, Mântuitorul ține în mâna stângă Evanghelia sau un sul, simbolul învățătorului, al propovăduirii. Prin aceasta, icoana arată că Domnul, deși locuiește în cer, rămâne nu numai izvorul binecuvântării, ci și izvorul cunoașterii transmise Bisericii prin Duhul Sfânt. Legătura lăuntrică

---

[1] Sf. Leon cel Mare, *Cuvântul 73*. Primul text despre Înălțare, *P.L.* 54, col. 396.

dintre Hristos și Biserică se exprimă în icoană în toată compoziția ei, care adună într-un singur întreg grupul de pe pământ și împlinirea lui cerească. Pe lângă sensul mișcării acestei adunări, pe care l-am menționat deja, către Mântuitorul, și gestul Său îndreptat spre adunare exprimă relația lor lăuntrică și viața comună, nedespărțită a Capului și a Trupului. Ambele părți ale icoanei, și cea de sus, și cea de jos, pământescul și cerescul, rămân nedespărțite, căci una fără cealaltă și-ar pierde sensul.

Însă icoanele Înălțării mai au un aspect.

Cei doi îngeri care stau în spatele Maicii Domnului și arată spre Mântuitorul le vestesc Apostolilor că Hristos Cel ce S-a înălțat va veni din nou în slavă „precum L-ați văzut mergând la cer" (Fapte 1, 11). „Faptele Apostolilor vorbesc de doi îngeri, spune Sfântul Ioan Hrisostom, pentru că erau doi, în realitate, și erau doi pentru că numai mărturia a două persoane este valabilă (II Cor. 13, 1)"[1]. Făcând legătura dintre Înălțarea Mântuitorului și învățătura Bisericii, icoana Înălțării este, în același timp, și o icoană profetică, prevestind a Doua Venire întru slavă a Domnului nostru Iisus Hristos. De aceea, în icoanele Judecății de Apoi este înfățișat la fel ca în icoanele Înălțării, însă de data aceasta nu ca Răscumpărător, ci ca Judecător al lumii. Sub acest aspect profetic al icoanei, soborul Apostolilor cu Maica Domnului în mijloc reprezintă chipul Bisericii în așteptarea celei de-a Doua Veniri. Fiind, după cum am spus, o icoană profetică, o icoană a celei de-a Doua Veniri, ea desfășoară în fața ochilor noștri o imagine grandioasă, începând cu Vechiul Testament și culminând cu sfârșitul istoriei lumii.

Trebuie observat că, în ciuda numeroaselor aspecte ale sensului icoanei Înălțării, trăsătura distinctivă care uimește este calitatea sintetizatoare, monolitică, am putea spune, a compoziției ei. Iconografia acestei sărbători, în forma preluată de Biserica Ortodoxă, aparține celor mai vechi iconografii ale sfintelor sărbători. Unele dintre cele mai vechi reprezentări ale Înălțării, care căpătaseră deja o formă definită, datează din secolul al V-lea sau al VI-lea (ampula de la Monza – vezi Pl. 21 – și Evangheliarul Rabula). Iconografia acestei sărbători a rămas de atunci neschimbată, cu excepția unor detalii secundare.

---

[1] Sf. Ioan Hrisostom, *Cuvânt la Faptele Apostolilor*, par. 3, *P.G.* 60, col. 30.

Pogorârea Sfântului Duh

Sărbătoarea Cincizecimii este de origine vechi-testamentară. Era celebrată pentru a comemora ziua în care s-a dat legea în Muntele Sinai, când Dumnezeu a făcut legământ cu poporul Său ales și, în același timp, este o sărbătoare a recunoștinței pentru primele roade ale pământului (Num. 28, 26) și pentru noua recoltă (Ieș. 23, 16). Era celebrată la încheierea a șapte săptămâni, în a cincizecea zi după Paștele iudaic, și de aceea s-a numit sărbătoarea Săptămânilor (Deut. 16, 9-10). În această zi a descoperirii legii, fiind și a cincizecea zi după Învierea lui Hristos, Duhul Sfânt S-a pogorât asupra Apostolilor și a ucenicilor Mântuitorului, prin Iconomia dumnezeiască, după cum a făgăduit Mântuitorul (In. 14, 26). Această pogorâre a Duhului Sfânt este noul legământ făcut de Dumnezeu cu noul Israel – Biserica –, prin care harul Duhului Sfânt dătător de lege a luat locul legii din Sinai[1].

Dacă toate cele trei Persoane ale Sfintei Treimi iau parte la lucrarea proniatoare a lui Dumnezeu în lume și în om, în această lucrare manifestările lor diferă. Îl mărturisim pe Dumnezeu-Tatăl, Creatorul lumii văzute și nevăzute, „făcându-le pe toate împreună cu Fiul și cu Duhul Sfânt" (Vecernia Mare, Stihiră, glas 8); pe Dumnezeu Fiul, Răscumpărătorul, „prin Care L-am cunoscut pe Tatăl și prin Care Sfântul Duh a venit în lume" (Rugăciunea plecării genunchilor a Sfântului Vasile cel Mare de la Vecernia Mare); și pe Dumnezeu-Duhul Sfânt, Mângâietorul, „Care de la Tatăl purcede și în Fiul se odihnește", dând viață tuturor celor vii. În ziua pogorârii Duhului Sfânt asupra Apostolilor s-a arătat lucrarea desăvârșită a Celei de-a treia Persoane a Sfintei Treimi, ca putere sfințitoare, iar această lucrare este „împlinirea ultimă a făgăduinței"[2]. Pogorârea Duhului Sfânt Care purcede de la Tatăl și Se revarsă prin Dumnezeu Fiul (Fapte 2, 33) a descoperit lumii cunoștința prin har a tainei Sfintei Treimi consubstanțiale, neîmpărțite, dar distincte. O dată cu împlinirea făgăduinței, se împlinește și revelația lui Dumnezeu în trei Persoane, adică manifestarea dogmei centrale a creș-

[1] Sinaxarul Cincizecimii.

[2] Sf. Grigorie Teologul, *Predica 41 despre Cincizecime*, *P.G.* 36, col. 436.

tinismului. Dacă în ziua Botezului Domnului, arătarea Sfintei Treimi a fost accesibilă doar simțurilor exterioare – Ioan Botezătorul a auzit vocea Tatălui, L-a văzut pe Fiul și pe Duhul Sfânt pogorându-se în chip fizic, ca un porumbel –, astăzi, harul Duhului Sfânt, care luminează întreaga ființă a omului răscumpărat de Fiul lui Dumnezeu, îl duce la îndumnezeire[1]. După măsura capacității sale, omul primește posibilitatea de a-L vedea pe Dumnezeu și de a se face părtaș la Împărăția harului, care este a Tatălui, a Fiului și a Duhului Sfânt. Ca manifestare exterioară, celebrarea Cincizecimii, adică împodobirea bisericilor și caselor cu ramuri verzi, cu plante și cu flori, este tot o amintire a Bisericii Vechiului Testament. Ea exprimă simbolic puterea Duhului Sfânt – regeneratoare, înnoitoare și dătătoare de viață și de rod în toate cele ce sunt.

În Biserica Ortodoxă, unde nu există nici o sărbătoare a Sfintei Treimi în sens literal, aceasta se sărbătorește mai ales în prima zi a Cincizecimii – în duminica numită a Sfintei Treimi. Slujba zilei redă învățătura dogmatică despre Sfânta Treime, a Cărei icoană se pune la închinare. Icoana Pogorârii Duhului Sfânt asupra Apostolilor se scoate a doua zi – luni –, zi consacrată Duhului Sfânt și numită a Duhului Sfânt. Așadar, sărbătorii Cincizecimii îi corespund două icoane, diferite ca sens și semnificație.

Sfânta Treime

Tema teologică fundamentală a sărbătorii Cincizecimii este expunerea dogmei Sfintei Treimi. În registrul iconografic, Biserica Ortodoxă a preferat icoana Sfintei Treimi care reprezintă scena biblică a apariției celor trei Persoane în fața strămoșului nostru Avraam lângă stejarul din Mamvri (Fac. 18). Pentru a arăta că vin din lumea cerească, sunt descriși ca îngeri cu aripi. Icoana, bazată pe un eveniment istoric concret, înfățișează prima arătare a lui Dumnezeu Treimic omului, semnificând începutul făgăduinței mântuirii. Atât iconografia, cât și dumnezeiasca slujbă leagă începutul acestei făgăduințe

[1] Sf. Grigorie Teologul, *ibidem*.

de împlinirea ei în ziua Cincizecimii, când ni se dăruiește revelația finală cu privire la Sfânta Treime. Cu alte cuvinte, icoana Sfintei Treimi unește, ca să spunem așa, începutul Bisericii Vechiului Testament cu întemeierea Bisericii Noului Testament.

În Cartea a cincea din *Demonstratio Evangelica* a lui Eusebiu din Cezareea, citată de Sfântul Ioan Damaschin în *Al treilea cuvânt* al său *în apărarea sfintelor icoane*, legat de cuvintele „Dumnezeu i-a apărut lui Avraam la stejarul din Mamvri", găsim menționat faptul că reprezentarea Sfintei Treimi sub forma celor trei Îngeri a existat în vremuri străvechi la locul real unde cele trei Persoane i-au apărut lui Avraam. Existența acestei icoane se leagă de cinstirea deosebită, atât a evreilor, cât și a păgânilor, pentru locul arătării de la stejar; s-au adus acolo și jertfe păgâne[1]. Nu știm cum era icoana. Însă, din cele mai vechi timpuri, Sfânta Treime a fost înfățișată ca scenă biblică istorică, cu îngeri stând la masă sub stejar. Avraam și Sarra îi slujesc, casa lor se vede în spate. În planul apropiat apare adesea un slujitor care înjunghie un vițel. În ciuda uniformității de conținut a scenei, gruparea Îngerilor s-a modificat în funcție de interpretarea dată acestui eveniment biblic și după principiul dogmatic care trebuia evidențiat. De exemplu, mulți Părinți ai Bisericii au înțeles vizita celor trei Persoane la Avraam fie ca arătare, indirectă totuși, a întregii Treimi[2], fie ca apariție a Celei de-a doua Persoane a Sfintei Treimi, însoțite de doi îngeri[3]. O astfel de interpretare nu schimbă înțelegerea evenimentului ca descoperire a Sfintei Treimi, pentru că, de vreme ce fiecare Persoană a Sfintei Treimi are plinătatea Dumnezeirii, prezența Fiului însoțit de doi îngeri poate fi luată ca reprezentare a Treimii. Așa este interpretat evenimentul în tex-

---

[1] Piatra de jertfă și stejarul au fost doborâte de Constantin, iar pe locul acesta s-a construit o basilică creștină.

[2] De exemplu, Sfântul Chiril al Alexandriei – în *Primul cuvânt împotriva lui Iulian Apostatul*. P.G. 76, col. 532-533. Sf. Ambrozie al Milanului, *De Excessu Fratris sui Satyri*, Bibl. II; *P.L.* 16, col. 1342.

[3] Sf. Ioan Hrisostom, *Cuvânt la Facere* (*P.G.* 54, col. 38). Sf. Ioan Damaschin, care îl citează pe Eusebiu de Cezareea, spune: „Străinii pe care i-a primit Avraam sunt descriși aplecându-se. Se află câte unul de o parte și de alta, iar în mijloc unul mai puternic și de rang mai înalt. Cel înfățișat în mijloc este Domnul, Însuși Mântuitorul nostru..." (*Al treilea cuvânt în apărarea sfintelor icoane*. Apendice.)

tele slujbei, care o numește clar arătarea Sfintei Treimi. „Fericitul Avraam a văzut Treimea pe cât poate un om și a cinstit-o ca pe un prieten: „Sfântul Avraam îl primește pe Cel Vechi de Zile, Unul în trei Fețe" (Canonul Duminicii Sfinților Strămoși, Cântarea a 5-a; Canonul Slujbei Sfinților Părinți, Cântarea 1). Conform învățăturii Bisericii și tâlcuirii Sfinților Părinți, îngerii sunt uneori grupați după principiul izocefal, adică stau la masă unul lângă altul, egali în rang, arătând astfel egalitatea celor trei Persoane ale Sfintei Treimi, care rămân, în același timp, distincte (de exemplu mozaicul din secolul al V-lea din Santa Maria Maggiore din Roma și, din aceeași perioadă, în Cotton Bible de la British Museum din Londra). Mai mult, egalitatea lor este uneori evidențiată prin identitatea culorii veșmintelor îngerilor (cum este în mozaicul secolului al VI-lea din Biserica San Vitale din Ravenna) și prin atributele lor. În alte situații, compoziția este piramidală, punând accent pe îngerul central.

Timp de multe secole, reprezentarea celor trei Persoane biblice sub formă de îngeri a fost singura reprezentare admisă a Sfintei Treimi; ea se păstrează încă în Biserica Ortodoxă, ca cea care se potrivește cel mai bine învățăturii ei[1].

[1] Deși reprezentarea lui Dumnezeu-Tatăl ca bătrân, cu Fiul Său – Hristos – în poală și Sfântul Duh ca un porumbel, fie între ei, fie pe un disc ținut de Mântuitorul, poartă titlul „Paternitate" (această reprezentare transpune doctrina *Filioque* în formă picturală), ea este o reprezentare a Trinității, pentru că încearcă să înfățișeze cele trei Persoane divine. Prin urmare, fără să intrăm în analiza sensului, vom spune câteva cuvinte despre ea. Această temă își are originea în Bizanț. Cea mai veche reprezentare de acest fel, cunoscută nouă, este o ilustrare a scrierilor Sfântului Ioan Scărarul dintr-un manuscris grecesc de la începutul secolului al XI-lea (acum în Biblioteca Vaticanului, Ms. grec. 394, fol. 7). Mai târziu a trecut în Apus, unde a fost primită ca iconografie a Sfintei Treimi, și de aici în Rusia. În iconografia rusească, a servit ca punct de plecare pentru acele denaturări care au urmat sub influența Apusului. Această reprezentare a fost interzisă de Marele Sinod de la Moscova, din anul 1667, în următorii termeni: „A-L reprezenta în icoane pe Dumnezeu-Savaot (adică pe Tatăl), cu barbă albă, cu unicul Său Fiu în poală și cu un porumbel între Ei, este nemaipomenit de absurd și de necuviincios, pentru că nimeni nu L-a văzut pe Dumnezeu-Tatăl. Pentru că Tatăl nu are trup și nu în trup S-a născut Fiul din Tatăl mai înainte de veci; David Profetul spune: «Din pântece mai înainte de luceafăr Te-am născut» (Ps. 109, 3) – dar această naștere nu este în trup, ci este mai presus de înțelegere și de exprimare. Iar Hristos Însuși spu-

Icoana Sfintei Treimi care corespunde întru totul învățăturii Bisericii, atât în conținut, cât și în expresia ei artistică, este Treimea lui Rubliov (vezi Pl. 70), cea mai importantă dintre creațiile iconografice pictate de el pentru mănăstirea Sfintei Treimi și a Sfântului Serghie, probabil între anii 1408 și 1425[1]; acum se află în Galeria Tretiakov din Moscova. Ca și alte icoane mai vechi ale Sfintei Treimi, ea înfățișează trei îngeri, dar împrejurările arătării lor nu sunt descrise. Compoziția descrie casa lui Avraam, stejarul și un munte – dar Avraam și Sarra lipsesc. Fără a desființa aspectul istoric al evenimentului, Sfântul Andrei îl reduce la minimum, pentru că semnificația principală nu constă în evenimentul biblic, ci în înțelesul său dogmatic. Icoana se deosebește de altele și prin structura compozițională de bază – un cerc. Trecând prin partea de sus a aureolei Îngerului central și tăind parțial partea de jos a piedestalelor, cercul îmbrățișează toate cele trei figuri, depășind foarte vag contururile lor. Această compoziție a Sfintei Treimi exista mai demult, dar numai în panaghii sau icoane rotunde mici și pe fundul vaselor sfinte, unde compoziția era însă dictată de forma obiectului și de

---

ne în Sfânta Scriptură: «Nimeni nu-L cunoaște pe Tatăl decât Fiul…» Nașterea mai înainte de veci a Fiului Unuia-Născut din Tatăl trebuie înțeleasă cu mintea, dar nu trebuie și nici nu poate fi reprezentată în icoane" (*Documentele Sinodului de la Moscova, 1666-1667*, Moscova, 1893. *Despre pictorii de icoane și Domnul Savaot*, c. 44). Atât iconografia acestei reprezentări, împrumutate din iconografia Fecioarei, cât și titlul „Paternitate" o arată ca pe o încercare de ilustrare a nașterii, din veșnicie, din Tatăl, alături de nașterea omenească din Maică. Dar această naștere mai presus de înțelegere este reprezentată ca fiind nașterea, în sânul Tatălui (care nu se poate descrie) a Pruncului, Care S-a născut cu trup din Maica Sa, ceea ce introduce în Sfânta Treime un element antropomorfic. În consecință, Sinodul condamnă o astfel de reprezentare ca pe o ficțiune care nu corespunde nici cu învățătura Bisericii Ortodoxe, nici cu vreo realitate istorică. (Cât privește prezentarea Sfântului Duh ca porumbel, vezi nota la comentariul despre icoana Botezului Domnului.)

Mai mult, a mai apărut în secolul al XVI-lea încă o reprezentare de origine apuseană, bazată tot pe imaginație, numită „Dumnezeirea în trei Persoane", înfățișâdu-L pe Mântuitorul stând alături de Dumnezeu-Tatăl, cu un porumbel între Ei. Titlul arată din nou o încercare de a-I descrie pe Dumnezeu-Tatăl și pe Sfântul Duh într-o formă fizică.

[1] I. Grabar, *Probleme de restaurare*, Moscova, 1926, p. 100.

lipsa de spațiu, nu de concepția dogmatică. Așezând figurile Îngerilor în cerc, Sfântul Andrei le-a unit într-o singură mișcare lină și curgătoare, urmând linia cercului. În felul acesta, Îngerul central, deși mai înalt decât ceilalți, nu-i copleșește, nici nu-i domină. Aureola capului înclinat, îndepărtat de axa verticală a cercului, și picioarele așezate în cealaltă parte, subliniază încă și mai mult această mișcare, în care intră și stejarul, și muntele. În același timp, înclinarea aureolei și a picioarelor, în direcții opuse, restabilește echilibrul compoziției, iar mișcarea se oprește în imobilitatea monumentală a Îngerului din stânga și a casei lui Avraam de deasupra Lui. Și totuși, „oriunde ne-am uita, vedem ecouri ale armoniei circulare principale, corespondențe de contur, forme născându-se din alte forme sau reflectate ca într-o oglindă, linii ducând dincolo de conturul cercului sau întrețesute în centrul lui – o simfonie bogată de forme, dimensiuni, linii și culori, de neexprimat în cuvinte, dar care încântă privirea."[1]

Icoana Sfântului Andrei are acțiune, exprimată în gesturi, comuniune, exprimată în înclinarea capetelor și a poziției figurilor, și tăcere, pace neclintită. Această viață interioară, unind cele trei figuri închise în cerc și comunicându-se în afară, descoperă toată adâncimea inepuizabilă a icoanei. Este parcă un ecou al cuvintelor Sfântului Dionisie Areopagitul, după a cărui tâlcuire „mișcarea circulară semnifică faptul că Dumnezeu, rămânând identic cu Sine Însuși, îmbracă într-o sinteză părțile intermediare și extremitățile, care sunt, în același timp, și conținute, și cele ce conțin, și că El cheamă la Sine toate cele ce s-au îndepărtat de El"[2]. Dacă unghiul capetelor și trupurilor celor doi Îngeri aplecați spre cel din mijloc îi leagă unul de altul, gesturile mâinilor lor se îndreaptă spre potirul euharistic, conținând capul unui animal de jertfă, care stă pe masa albă ca pe un altar. Simbolizând jertfa de bună voie a Fiului lui Dumnezeu, el atrage către sine gesturile Îngerilor, indicând unitatea de voință și de lucrare a Sfintei Treimi, Care a făcut legământ cu Avraam.

Chipurile și siluetele aproape identice ale Îngerilor subliniază natura unică a celor trei Persoane dumnezeiești și mai arată că

---

[1] M. Alpatov, *Andrei Rubliov*, Moscova-Leningrad, 1943, p. 19 (în lb. rusă).
[2] *Numele divine*, *P.G.* 3, col. 916 D.

această icoană nu vrea nicidecum să individualizeze fiecare Persoană a Sfintei Treimi. Ca și alte icoane mai vechi, aceasta nu este o reprezentare „ad intra" a Sfintei Treimi, adică a celor trei Persoane ale Dumnezeirii, pentru că Dumnezeirea, în esența ei, nu poate fi reprezentată. Ea rămâne aceeași scenă istorică (deși aspectul istoric este redus la minimum), care revelează simbolic unitatea și trinitatea Dumnezeirii, descoperind împreună-lucrarea Lor în lume, Iconomia divină. De aceea, în ciuda asemănării Îngerilor, Ei nu sunt lipsiți de individualitate, caracterul fiecăruia fiind redat de lucrarea Sa în lume.

Îngerii sunt grupați în icoană în ordinea înșiruirii Persoanelor treimice în Simbolul de credință, de la stânga la dreapta: Cred în Dumnezeu-Tatăl, Fiul și Sfântul Duh[1]. Indescriptibilității primei Persoane, la Care chiar și Simbolul de credință se referă într-un fel reținut, îi corespunde nuanța sobră și nedefinită a veșmântului Îngerului din stânga (o mantie roz-pal, cu nuanțe deschise de ma-

---

[1] Gruparea Îngerilor a dus uneori la o definire nepotrivită, la o totală distorsionare. Astfel, înainte de Rubliov și după el, Îngerul din mijloc, care se pare că a fost întotdeauna înțeles de pictorii de icoane ca fiind a doua Persoană, a fost adesea singularizat, cu un nimb cruciger, cu înscrisul „Iisus Hristos" și cu un sul în mână, în loc de toiag. Poate ca reacție la aceste distorsionări, iar în Rusia, mai ales ca reacție împotriva ereziei iudaizanților, care au negat învățătura ortodoxă despre Sfânta Treime, au apărut, deși mai rar, denaturări de alt tip: nu unul, ci toți cei trei Îngeri erau reprezentați cu nimb cruciger. Deși singularizarea Îngerului central are un anumit temei în tâlcuirile Sfinților Părinți pomeniți mai sus, nu este corect să fie introdusă în reprezentare, pentru că aceasta înseamnă că se dă numele Dumnezeului-Om unui chip care nu este reprezentarea Lui directă și concretă. „Când Cuvântul S-a întrupat, [...] a primit numele de Iisus Hristos", spune Sfântul Ioan Damaschin (*Credința ortodoxă*, IV, c. 6, *P.G.* 94, col. 1112 BC). În privința nimbului cruciger, în acest caz se acordă celorlalte Persoane ale Sfintei Treimi însușirea pătimitoare a Domnului, atribuindu-le astfel o participare virtuală la iconomia proprie celei de-a doua Persoane. Problema înscrisului și a nimbului cruciger a fost preluată de Țarul Ivan cel Groaznic și discutată la Sinodul din 1551 de la Moscova, numit Sinodul Celor o Sută de Capete. Ca răspuns, Sinodul a hotărât ca această imagine să fie pictată după tradiția vechilor pictori de icoane și în felul lui Andrei Rubliov, adică fără nimb cruciger, și să se „numească «Sfânta Treime» și nimic să nu se facă din imaginația cuiva" (N.V. Pokrovsky, *Relicve ale iconografiei creștine*, St. Petersburg, 1910, p. 289, în lb. rusă).

ron și bleu-vert). În privința Celei de-a doua Persoane, avem mărturii mai bogate în comparație cu celelalte și care merg până la indicația istorică exactă (din vremea lui Ponțiu Pilat); acesteia îi corespund precizia și claritatea culorilor Îngerului central, al cărui veșmânt are culorile obișnuite ale Fiului lui Dumnezeu întrupat (un chiton stacojiu și o mantie albastră). În sfârșit, culoarea principală a celui de-al treilea Înger este verde – culoarea mantiei – care, după tâlcuirea Sfântului Dionisie Areopagitul, semnifică „tinerețea, deplinătatea puterilor"[1]. Ea indică în mod specific proprietățile Celei de-a treia Persoane a Sfintei Treimi, Care înnoiește și dă viață tuturor. Armonia subtil concepută și raportul cromatic întâlnite în icoana lui Rubliov constituie una dintre principalele ei atracții. Albastrul de floare de toporaș al mantiei Îngerului din mijloc are o intensitate și o puritate extraordinară, în combinație cu aripile de culoarea porumbului copt, și este deosebit de puternic. Culorile clare ale Îngerului din mijloc contrastează cu nuanțele blânde ale celorlalți doi; dar chiar și la ei, zone de albastru-aprins luminează ici și colo, ca niște pietre prețioase. Prin unitatea cromatică celor trei figuri, Rubliov pare să indice natura unică a Celor trei Persoane ale Sfintei Treimi și totodată conferă întregii icoane o voioșie liniștită și lucidă. Astfel, armonia sa cromatică devine ecoul aceleiași vieți care îi umple chipurile, formele și liniile. „Aici se regăsește, în același timp, accentul pe centru, contrastele de culori, un echilibru al părților, completarea lui în nuanțe și tranziții treptate care întorc privirea de la coloritul bogat la lumina aurie (fondul). Și, peste toate, strălucirea de albastru-pur, senin ca cerul fără nori."[2] Prin conținutul ei inepuizabil, prin echilibrul armonios al compoziției, prin figurile maiestuoase, calme ale Îngerilor, precum și prin culorile ei deschise, vesele, de vară, icoana aceasta nu putea fi decât creația unui om care a stins în sufletul său toată tulburarea și îndoiala și a fost iluminat cu lumina cunoștinței lui Dumnezeu.

Icoana Sfântului Andrei rămâne până astăzi un exemplu clasic al iconografiei Sfintei Treimi. Tradiția îi păstrează culorile de bază și detaliile individuale de desen și compoziție.

---

[1] *Ierarhia cerească*, c. 15, par. 7.

[2] M. Alpatov, *op. cit*.

O altă icoană remarcabilă a Sfintei Treimi reprodusă aici (Pl. 22) este, evident, replica icoanei lui Rubliov. Ea se află în Muzeul Rusesc din Leningrad și se presupune că a fost pictată nu mai târziu de sfârșitul secolului al XV-lea[1]. Regăsim aici aceleași linii și poziții ale Îngerilor, deși nu sunt grupați în cerc, ci în linie aproape dreaptă, cu figura centrală doar ușor evidențiată. Figurile, practic fără umeri, sunt încă și mai efeminate decât în original. Compoziția este mai statică, iar figurile Îngerilor sunt unite mai degrabă prin ton decât prin mișcare. Se păstrează culorile fundamentale ale veșmintelor, dar sunt mai atenuate și mai uniforme. Tonul general al icoanei nu este luminos și clar ca la Rubliov, ci reținut și cald. Datorită tratării puternice a fondului, întreaga scenă este adusă parcă mai aproape de pământ, iar icoana, revelată Sfântului Andrei în măreția ei inefabilă, este aici mai apropiată și mai intimă.

Pogorârea Sfântului Duh

O dată cu Înălțarea „ia sfârșit lucrarea lui Hristos în trup sau, mai degrabă, misiunea legată de petrecerea Sa trupească pe pământ; iar lucrarea Duhului începe", spune Sfântul Grigorie Teologul[2]. Această lucrare a Duhului începe cu împlinirea „făgăduinței Tatălui" (Fapte 1, 4), o dată cu Pogorârea Duhului Sfânt asupra Apostolilor, din ziua Cincizecimii. După sărbătorirea Sfintei Treimi din prima zi (duminică), următoarea zi Biserica o consacră Duhului Sfânt, Care S-a pogorât în chip văzut asupra ucenicilor lui Hristos.

Deși *Faptele Apostolilor* (Fapte 2, 1-13) spun că pogorârea Duhului Sfânt a fost însoțită de vuiet și de tulburare mare, icoana (vezi Pl. 71) ne înfățișează, dimpotrivă, o ordine armonioasă și o compoziție strictă. Spre deosebire de Înălțare, unde Apostolii gesticulează, aici atitudinile lor exprimă un calm hieratic, mișcările lor sunt pline de solemnitate. Stau așezați. Unii se întorc puțin spre alții, de parcă ar vorbi.

---

[1] N.P. Kondakov, *Icoana rusă,* vol. 4, partea a 2-a, Praga, 1933.

[2] Sf. Grigorie Teologul, *Cuvântul 41, P.G.* 36, col. 436.

Ca să înțelegem deosebirea dintre textul *Faptelor* și compoziția icoanei, trebuie să ne aducem aminte că icoana se adresează credincioșilor și de aceea ea nu înfățișează ceea ce oamenii din afară, neinițiați, au văzut la acest eveniment și i-a făcut să afirme că Apostolii erau „plini de must", ci ceea ce se descoperă celor care au participat la eveniment, membrilor Bisericii, adică sensul lui lăuntric. Cincizecimea este botezul Bisericii cu foc. Fiind împlinirea revelației Sfintei Treimi, ea reprezintă momentul culminant al întemeierii Bisericii, care își desfășoară viața în plinătatea darurilor și a tainelor descoperite de har. Dacă icoana Sfintei Treimi sugerează taina vieții dumnezeiești, icoana Pogorârii Sfântului Duh descoperă lucrarea proniatoare a Sfintei Treimi în Biserică și în lume. „La Cincizecime, Duhul Sfânt nu este prezent, ca mai înainte, prin lucrarea Sa (în profeții și la ucenicii lui Hristos), ci El Însuși este substanțial prezent, locuind și viețuind împreună."[1]

Slujba zilei înfățișează, prin opoziție, amestecarea limbilor la Babilon și unirea lor armonioasă în ziua Pogorârii Duhului Sfânt. „Când Cel Preaînalt coborându-Se a tulburat limbile, atunci a despărțit neamurile, iar când a împărțit limbile cele de foc, atunci a chemat pre toți la o unire; și cu toții, ca într-un glas, slăvim pre Duhul cel Prea Sfânt" (Condac, glas 8, Pogorârea Duhului Sfânt). Pentru că Părinții Bisericii[2] spun că trebuia ca popoarele care și-au pierdut unitatea limbii și s-au împrăștiat în timpul zidirii turnului să-și recapete această unitate și să se adune în zidirea duhovnicească a Bisericii, unite într-un singur trup sfânt prin focul dragostei. „Astfel, după asemănarea Sfintei Treimi, neîmpărțite și distincte, se formează o nouă ființă, sfânta Biserică, una în ființa sa, dar multiplă în persoane, al cărei Cap este Hristos și ale cărei mădulare sunt îngerii, profeții, apostolii, martirii și toți cei care s-au pocăit prin credință."[3] Această unitate după asemănarea Sfintei Treimi, această structură interioară clară și precisă a Bisericii – trupul ei unic, plin de harul Duhului Sfânt – ni se descoperă, într-adevăr, în icoana Cincizecimii. Cei doisprezece Apostoli, alcătuind împreună o figu-

[1] Sf. Grigorie Teologul, *Cuvântul 41, P.G.* 36.

[2] Sf. Grigorie Teologul, *Cuvântul 41, P.G.* 36 și Sf. Grigorie de Nyssa, *Cuvânt la Sfântul Mucenic Ștefan.*

[3] Arhiepiscopul Antonie, *Opere complete,* vol. II, pp. 75-76.

ră definită – un semicerc –, sunt o frumoasă expresie a unității trupului Bisericii, cu întreaga multitudine a membrilor ei. Totul aici se subordonează unui ritm strict și maiestuos, cu atât mai puternic evidențiat prin faptul că Apostolii sunt reprezentați în perspectivă inversă – figurile lor se măresc pe măsură ce se îndepărtează de planul apropiat. La adunarea lor se adaugă un loc gol, neocupat – locul Capului nevăzut al Bisericii, adică al lui Hristos. De aceea unele icoane vechi ale Cincizecimii se încheie cu un *ἑτοιμασία* – un altar pregătit, simbol al prezenței nevăzute a lui Dumnezeu. Unii (Evangheliștii) țin cărți în mâini, alții suluri, ca semn al primirii darului propovăduirii. Din segmentul de cerc, care depășește chenarul icoanei și simbolizează cerul, coboară asupra lor douăsprezece raze sau limbi de foc, ca semn al botezului cu Duh Sfânt și cu foc, după profeția Sfântului Ioan Botezătorul (Mt. 3, 11) și totodată ca semn al sfințirii lor. Uneori sunt așezate pe nimburile lor limbi mici de foc, imediat deasupra capetelor Apostolilor. Aceasta arată că Duhul Sfânt se pogoară sub formă de limbi de foc, care s-au oprit „pe capetele Apostolilor, atât ca semn al părții principale care coordonează trupul, cât și al minții înseși", și „arătând că Duhul Sfânt se odihnește întru sfinți"[1].

Unitatea interioară, ce se exprimă prin așezarea Apostolilor într-o formă unică și într-un ritm comun, nu creează uniformitate. Nici o mișcare a unei figuri nu se repetă la alta. Această absență a uniformității corespunde totodată sensului adânc al evenimentului. „Duhul Sfânt vine sub formă de limbi de foc felurite, dată fiind diversitatea darurilor", spune Sfântul Grigorie Teologul[2]. Prin urmare, El a coborât asupra fiecărui membru al Bisericii în parte și, cu toate că este „unul și același Duh", „darurile sunt felurite..." și „lucrările sunt felurite...". „Unuia i se dă prin Duhul Sfânt cuvânt de înțelepciune, iar altuia, după același Duh, cuvântul cunoștinței [...], altuia darurile vindecărilor..." și așa mai departe (I Cor. 12, 4-31).

Tradiția spune că, pentru a împlini profeția lui Ioil (Ioil 2, 28-29), Duhul Sfânt S-a pogorât nu numai asupra celor doisprezece Apostoli aleși, ci și asupra tuturor celor care erau cu ei „împreună adunați la un loc" (Fapte 2, 1), adică asupra întregii Biserici. De aceea

---

[1] Sf. Grigorie Teologul, *op. cit.*

[2] Idem, *ibidem.*

în icoana noastră nu sunt reprezentați numai Apostolii din rândul celor doisprezece – Apostolul Pavel (stă cu Apostolul Petru în capul cercului Apostolilor), iar dintre cei șaptezeci, Evanghelistul Luca (al treilea din partea de sus, din stânga) și Evanghelistul Marcu (al treilea din partea de sus, din dreapta).

În vechile manuscrise, mulțimea despre care se vorbește în *Faptele Apostolilor* este reprezentată în partea de jos a compoziției. Dar a fost foarte curând înlocuită de o figură simbolică a unui Împărat personificând poporul sau popoarele, cu inscripția „Cosmos". Se poate găsi o explicație a acestei figuri în reprezentările de secol XVII – „De ce este înfățișat la Pogorârea Duhului Sfânt un om stând în loc întunecat, gârbovit de ani, îmbrăcat în veșmânt roșu, cu coroană împărătească pe cap și cu o pânză albă în mâini, pe care sunt așezate douăsprezece suluri ? Omul stă în loc întunecat pentru că toată lumea a fost până atunci fără credință; e gârbovit de ani pentru că a îmbătrânit sub păcatul lui Adam; veșmântul roșu semnifică jertfele de sânge ale diavolului; coroana împărătească semnifică păcatul care stăpânea în lume; pânza albă din mâinile lui, cu cele douăsprezece suluri, înseamnă cei doisprezece Apostoli care au luminat lumea întreagă cu învățătura lor."[1]

Icoana reprodusă aici aparține celei mai bogate perioade a iconografiei rusești și reprezintă unul din cele mai bune exemple de icoană a Cincizecimii[2], exprimând pe deplin sensul ecleziologic al sărbătorii legate de dogma centrală a creștinismului – Dumnezeul Treimic. Viața Bisericii se leagă fundamental de această dogmă; pentru că Treimea Dumnezeiască, adică unicitatea naturii și deosebirea Persoanelor, este principiul după care Biserica trăiește și zidește Împărăția lui Dumnezeu pe pământ. Atât alcătuirea ei canonică, cât și principiul întregii lumi creștine (comunitatea bisericească, mănăstirea etc.) sunt o reflectare în plan pământesc a vieții treimice a unicului Dumnezeu. Așa se face că ambele icoane scoase la închinare în ziua sărbătorii Cincizecimii sunt, în esența lor, o imagine a vieții lăuntrice a Bisericii.

---

[1] N. Pokrovsky, *Evangheliile în descrierile iconografice*, St. Petersburg, 1892, p. 463.

[2] O descriere detaliată a acestei icoane se află în cartea lui P. P. Muratov, *Trente-cinq Primitifs Russes*, Paris, 1931.

Schimbarea la Față

„Amin grăiesc vouă, că sunt unii din cei ce stau aici care nu vor gusta moarte până când vor vedea Împărăția lui Dumnezeu venind întru putere" (Mc. 9, 1; la fel, Mt. 16, 28: „...pre Fiul Omului venind întru Împărăția Sa").

Cele ce urmează în textele Evangheliilor sinoptice (Mc. 9, 2-9; Mt. 17, 1-9; Lc. 9, 27-36) ni-i înfățișează pe Apostolii Petru, Iacob și Ioan devenind martori, în timpul vieții lor, ai acestei „puteri și veniri a Domnului nostru Iisus Hristos", „martori (*ἐπόπται*) ai Slavei Sale" (II Pt. 1, 16-18).

Ce au putut contempla cei trei ucenici când au văzut fața lui Hristos „strălucind ca soarele", iar îmbrăcămintea Sa „albă ca lumina", atunci când „un nor luminos i-a umbrit" (Mt. 17, 2, 5)? După Sfântul Grigorie de Nazianz, această lumină era Dumnezeirea (*θεότης*) Care S-a arătat ucenicilor pe munte[1]. Sfântul Ioan Damaschin, vorbind despre „strălucirea naturii divine"[2], această „slavă atemporală (*ἄχρονος δόξα*) a Fiului lui Dumnezeu"[3], observă că asemănarea făcută de Sfinții Evangheliști cu lumina soarelui rămâne improprie, pentru că realitatea necreată nu poate fi exprimată printr-o imagine creată[4]. Realitatea era, atunci, vederea lui Dumnezeu și este clar de ce, de la Sfântul Irineu al Lionului[5] până la Filaret al Moscovei[6], tema Schimbării la Față a lui Hristos a hrănit neîncetat gândirea Părinților și teologilor Bisericii. Sinoadele secolului al XIV-lea (1341, 1347 și 1351-52) au transformat-o într-o preocupare a lor specială, formulând definiția ortodoxă a harului, fundamentată pe deosebirea dogmatică dintre esența inaccesibilă și energia comunicabilă a lui Dumnezeu. Sfântul Grigorie Palama (†1359), apărând învățătura tradițională a Schimbării la Față a Domnului împotriva atacurilor anumitor teologi raționaliști, a știut bine

---

[1] *Predică (40) despre Botez, P.G.*, col. 365A.

[2] *Omilie la Schimbarea la Față, P.G.* 96, col. 552B.

[3] *Ibidem*, col. 560 D.

[4] *Ibidem*, col. 565 A.

[5] *Adv. Haer.*, IV, 20, 2 și 9, *P.G.* 7, col. 1033 și 1039.

[6] *Predica a 12-a* (a. 1820), în „Opere" I (ed. 1873), 97 et seq.

cum să valorifice pe deplin importanța acestui eveniment evanghelic pentru dogma și spiritualitatea creștină. „Dumnezeu se numește lumină, spune el, nu după natura Sa, ci după energia Sa."[1] Lumina care i-a luminat pe Apostoli nu era ceva sensibil[2], dar, pe de altă parte, este la fel de greșit să vedem în ea o realitate inteligibilă, care s-ar numi doar metaforic „lumină"[3]. Lumina dumnezeiască nu este nici materială, nici spirituală, pentru că transcende ordinea creatului, ea este „strălucirea inefabilă a unicei naturi în trei ipostasuri"[4]. „Lumina Schimbării la Față a Domnului nu a avut nici început, nici sfârșit; a rămas necircumscrisă (în timp și spațiu) și inaccesibilă simțurilor, cu toate că a fost contemplată cu ochi trupești [...], dar printr-o schimbare a simțurilor lor ucenicii Domnului au trecut de la trup la Duh."[5]

Hristos le-a apărut ucenicilor nu în chip chenotic, ca „rob", ci în „chipul lui Dumnezeu"[6], ca Ipostas al Treimii, Care, în Întruparea Sa, rămâne nedespărțit de natura Sa divină, aceeași cu a Tatălui și cu a Duhului Sfânt. Prin urmare, arătarea Dumnezeirii lui Hristos este, în același timp, o teofanie a Treimii: „Tatăl [...] cu glasul Său a dat mărturie despre Fiul Său iubit; Sfântul Duh, strălucind împreună cu El în norul luminos, a arătat că Fiul are împreună cu Tatăl aceeași lumină, care este una, ca toate cele ce sunt ale desăvârșirii Lor."[7] Mai întâi, Hristos le-a descoperit Slava Dumnezeirii Lui, în măsura în care Apostolii au putut primi harul acestei vederi, dar, după aceea, strălucirea „norului luminos" le-a copleșit puterile. Hristos S-a făcut nevăzut, iar ucenicii au căzut de spaimă[8]. Condacul sărbătorii (glas 7), rezumând învățătura Părinților, ne spune

[1] *Împotriva lui Achindin* (tabla de materii publicată în *Migne*) VI, 9, în *P.G.* 150, col. 823.

[2] *Ibidem*, IV, 20, col. 818.

[3] *Ibidem*, VII, 8, col. 826.

[4] *Omilia 35, P.G.* 151, col. 448 D.

[5] *Omilia 34,* Ibidem, col. 429 A. Despre teologia Schimbării la Față după Sfântul Grigorie Palama, vezi Părintele Vasile Krivoșein, *Învățătura ascetică și teologică a Sfântului Grigorie Palama,* Eastern Churches Quaterly, vol. III, 1938.

[6] Fil. II, 6-7, cf. Sfântul Leon al Romei, *Predica 51; P.L.* 54, col. 312.

[7] Sfântul Grigorie Palama, *Omilia 34, P.G.* 151, col. 425 CD. V. Paralela dintre teofania Sfintei Treimi la Botezul Domnului și la Schimbarea la Față.

[8] Sfântul Grigorie Palama, *Omilia 35, Ibidem,* col. 444-445.

că Slava dumnezeiască a lui Hristos s-a arătat ucenicilor „după puterea lor", astfel încât mai târziu, când își vor vedea Stăpânul răstignit, să poată să înțeleagă că Patima Lui, a Celui Care este „cu adevărat lumina Tatălui", nu putea fi decât de bună voie.

Sărbătoarea Schimbării la Față (6 august) trebuie să fie foarte veche, deși Aetheria nu o cunoscuse încă la sfârșitul secolului al IV-lea. Totuși, Nichifor Calistos[1] pretinde că Sfânta Elena construise o biserică pe Muntele Tabor, în anul 326[2]; se pare că săpăturile arheologice[3] au confirmat lucrul acesta. Numeroasele omilii închinate Schimbării la Față ne fac să credem că în Răsărit se sărbătorea cu mult înainte de secolul al VIII-lea, când slujba zilei capătă o mare solemnitate, fiind înzestrată cu canonul Sfântului Ioan Damaschin[4]. În Apus, Schimbarea la Față se prăznuia de multă vreme în a doua duminică din Postul Mare[5]. Sărbătoarea de la 6 august apare în Spania de-abia la mijlocul secolului al IX-lea și mult timp a rămas necunoscută, în ciuda eforturilor centrului de la Cluny de a o propaga în secolul al XII-lea[6]. Urma să fie recunoscută ca sărbătoare a Bisericii de-abia în anul 1475, de către Papa Clement al III-lea. Spre deosebire de Răsăritul creștin, Apusul consideră Schimbarea la Față o sărbătoare secundară (fără octostih).

În iconografie, imaginile simbolice ale Schimbării la Față (St. Apollinare in Classe, Ravenna, secolul al VI-lea) au fost foarte curând înlocuite de reprezentări concrete ale evenimentului evanghelic. Dar Evanghelia oferă două istorisiri ale Schimbării la Față. După versiunea Sfinților Marcu și Matei, Apostolii au căzut cu fața la pământ după ce au auzit glasul Tatălui și au văzut norul luminos. După Sfântul Luca, ei s-au trezit din somn și au văzut slava lui Hristos. Această ultimă versiune se găsește, de exemplu, în fresca

---

[1] *Hist. eccles.*, 1, VIII, c. 30, *P.G.* 146, col. 113 CD.

[2] O veche opinie (Origen, *Comentariu la Ps. 88*, sec. 13, *P.G.* 12, col. 1548 D), care s-a generalizat, identifică „muntele înalt" al Schimbării la Față cu Muntele Tabor. Însă datele Scripturii ne fac să ne gândim la Ermon.

[3] Père Barnabé d'Alsace, *Le Mont Tabor* (Paris, 1900), pp. 58-61, 133-154.

[4] *P.G.* 96, col. 848-852.

[5] Printr-o curioasă coincidență, Biserica Ortodoxă a consacrat această zi memoriei Sfântului Grigorie Palama.

[6] Batiffol, *Histoire du Bréviaire Romain*, p. 163.

din Toqale, Capadocia (secolele IX-X), unde Apostolii sunt reprezentați șezând. Ambele versiuni aveau să fuzioneze în tâlcuirea Sfântului Ioan Hrisostom[1]: unul vedea în „somn" (Sfântul Luca) uimirea produsă de viziune. Așa descrie Nicolae Mesaritis (secolul al XII-lea) mozaicul Schimbării la Față din Biserica Sfinților Apostoli din Constantinopol[2]. Atitudinile Apostolilor variază. Dar, începând cu secolul al XI-lea, Sfântul Petru va fi întotdeauna reprezentat căzând în genunchi, sprijinindu-se în mâna stângă și ridicându-și dreapta la ochi, ca să-și ferească vederea de lumină (sau poate fi un gest ce însoțește cuvintele pe care I le adresează lui Hristos). Sfântul Ioan (totdeauna în mijloc) cade, întors cu spatele la lumină. Sfântul Iacob fuge din fața luminii sau se prăvălește pe spate. În secolul al XIII-lea, se întâlnesc mai des icoanele care pun accent pe atitudinile expresive ale Apostolilor: se rostogolesc cu capul în jos pe muntele colțuros, copleșiți de ceea ce văd. Acest tip iconografic s-a generalizat în secolul al XIV-lea, în timpul controversei asupra Luminii Taborului: intenția era de a sublinia, în iconografie, caracterul necreat al Luminii Schimbării la Față. Este ceea ce vedem în icoana reprodusă aici (rusească, secolul al XV-lea, Pl. 72): Sfântul Petru a căzut în genunchi; la fel și Sfântul Ioan; Sfântul Iacob s-a rostogolit pe spate, privindu-L încă pe Hristos, dar ferindu-și ochii cu mâna.

Hristos, transfigurat, stă în picioare pe vârful muntelui, de vorbă cu Moise și cu Ilie. Îmbrăcămintea Îi este albă-strălucitoare. Figura geometrică (în icoana noastră, un hexagon) înscrisă în cercul mandorlei trebuie să reprezinte „norul luminos" care a revelat izvorul transcendental al energiilor divine. Cele trei raze care se îndreaptă spre Apostoli arată că lucrarea Schimbării la Față este trinitară (întâlnim adesea acest simbol și în alte icoane, cum sunt Buna Vestire, Teofania și altele). Moise (în dreapta) ține o carte în mână, în general, Tablele Legii; Ilie (în stânga), un bătrân cu părul lung. Sfântul Ioan Hrisostom[3] aduce mai multe argumente pentru a explica prezența lui Moise și a lui Ilie în momentul Schimbării la Față: 1) ei reprezintă legea și profeții; 2) amândoi avuseseră câte o viziu-

[1] Despre Matei, *Omilia 56*, *P.G.* 58, col. 552-553.

[2] A. Heisenberg, *Grabeskirche unde Apostelkirche, Zwei Basiliken Konstantins* (Leipzig, 1908), Pt. 2, pp. 32-37.

[3] *Op. cit.*, *P.G.*, 58, col. 550-551.

ne tainică a lui Dumnezeu, unul în Muntele Sinai, celălalt în Muntele Carmel; 3) Moise îi reprezintă pe cei morți, în timp ce Ilie, ridicat la cer într-o căruță de foc, pe cei vii. Această ultimă interpretare a fost cu deosebire subliniată în textele liturgice și și-a găsit uneori expresia și în iconografie: astfel, la Nereditța, într-o imagine din secolul al XVI-lea sau al XVII-lea, un înger îl scoate pe Moise din mormânt, iar altul îl ajută pe Ilie să iasă dintr-un nor. Este de înțeles această insistență; ea subliniază caracterul eshatologic al Schimbării la Față (vezi Vecernia, Stihiră, glas 5; Vecernia, Stihiră, glas 4 și glas 1: comparația din Sinai (taina nevăzută) și Tabor (taina arătată); Vecernia, Stihiră, glas 4 și glas 2; Utrenia, Stihiră, glas 4). Hristos apare ca Domn al celor vii și al celor morți, venind în slava veacului viitor. Schimbarea la Față a fost „o anticipare a celei de-a a doua Sa veniri întru Slavă", spune Sfântul Vasile cel Mare[1]: momentul care a deschis perspectiva veșniciei în timp.

Adormirea Maicii Domnului

Sărbătoarea Adormirii (κοίμησις) Maicii Domnului, cunoscută în Apus sub numele de Înălțarea cu trupul la cer a Maicii Domnului, cuprinde două momente distincte, dar inseparabile pentru credința Bisericii: în primul rând, moartea și îngroparea, iar în al doilea rând, învierea și înălțarea la cer a Maicii Domnului. Răsăritul ortodox a știut să păstreze caracterul tainic al acestui eveniment care, spre deosebire de Învierea lui Hristos, nu a fost subiect de propovăduire apostolică. De fapt, aici este o taină care nu e pentru urechile „celor care nu aud", ci revelată conștiinței lăuntrice a Bisericii. Pentru cei care cred în Învierea și Înălțarea Domnului, este evident faptul că, dacă Fiul lui Dumnezeu a luat fire omenească în pântecele Fecioarei, ea, care a slujit Întrupării, trebuia, la rândul ei, să fie luată în slava Fiului ei înviat și înălțat la cer: „Scoală-Te, Doamne, întru odihna Ta, Tu și chivotul sfințirii Tale"[2] (Condac,

[1] *Omilie la Ps. 44*, sec. 5, *P.G.* 29, col. 400 GD.

[2] Ps. 131, 8, care se repetă de multe ori în slujba Adormirii.

glas 2). „Mormântul și moartea" nu o puteau ține pe „Maica Vieții" (Condacul praznicului, glas 2), pentru că Fiul ei a mutat-o (*μετέστησεν*) la viața veacului viitor.

Slăvirea Maicii este rezultatul firesc al pogorârii de bună voie a Fiului: Fiul lui Dumnezeu S-a întrupat din Fecioara Maria și S-a făcut „Fiul Omului" și a putut astfel să moară, în timp ce Fecioara Maria, devenind Maica Domnului, a primit „slava de la Dumnezeu" – *θεοπρεπὴς δόξα* (Vecernie, Stihiră, glas 1) și este prima dintre ființele umane care s-a făcut părtașă îndumnezeirii finale a făpturii. „Dumnezeu S-a făcut om, ca omul să se îndumnezeiască."[1] Semnificația Întrupării Cuvântului ni se dezvăluie în felul acesta la sfârșitul vieții pământești a Fecioarei Maria. „Înțelepciunea și-a îndreptat pruncii." Slava veacului ce va să vină, sfârșitul omului, s-a împlinit deja, nu numai în Ipostasul divin întrupat, ci și în persoana umană îndumnezeită. Această trecere de la moarte la viață, de la timp la eternitate, de la condiția terestră la fericirea cerească o pecetluiește Maica Domnului înainte de Învierea obștească și de Judecata de Apoi, înainte de a Doua Venire, care va încheia istoria lumii. Sărbătoarea de la 15 august este un al doilea Paște tainic, pentru că atunci Biserica sărbătorește, mai înainte de sfârșitul veacurilor, primul rod tainic al împlinirii eshatologice. Acest lucru explică sobrietatea textului liturgic care, în slujba Adormirii Maicii Domnului, lasă să se întrezărească o licărire a slavei inefabile a Adormirii Maicii Domnului[2].

Sărbătoarea Adormirii își are originea, probabil, în Ierusalim. Însă, la sfârșitul secolului al IV-lea, Aetheria nu o cunoscuse. Se poate presupune însă că praznicul Adormirii nu a întârziat să apară, pentru că în secolul a VI-lea era deja larg răspândit; Sfântul Grigorie din Tours este primul martor din Apus al praznicului Adormirii[3],

---

[1] Sfântul Irineu, Sfântul Atanasie, Sfântul Grigorie de Nazianz, Sfântul Grigorie de Nyssa (*P.G.* 7, col. 1120; 25, col. 192; 37, col. 465; 45, col. 65) și alți Sfinți Părinți ai Bisericii.

[2] Slujba „Prohodului Maicii Domnului" (17 august) este de origine foarte târzie și este, dimpotrivă, foarte explicită; ea este copiată din Utrenia Sâmbetei Mari („Punerea în mormânt a Mântuitorului").

[3] *De gloria martyrum*, Miracula I, 4 și 9; *P.L.* 71, col. 708 și 713.

celebrat acolo la început în ianuarie[1]. În timpul împăratului Mauriciu (582-602), data sărbătorii s-a fixat definitiv la 15 august[2].

Printre primele reprezentări iconografice ale Adormirii trebuie menționate sarcofagul Sfintei Ingracia de la Saragossa (începutul secolului al IV-lea), cu o scenă care probabil că este Adormirea Maicii Domnului[3], și un basorelief din secolul al IV-lea din Basilica Bolnissi-Kapanakci, din Georgia, reprezentând Adormirea Maicii Domnului, la care se adaugă un basorelief al Înălțării lui Hristos[4]. Relatarea apocrifă care a circulat sub numele Sfântul Meliton (care a trăit în secolul al II-lea) nu era mai veche de începutul secolului al V-lea[5]. Este plină de detalii legendare despre moartea, învierea și înălțarea Maicii Domnului, informații îndoielnice, pe care Biserica le va evita cu grijă. Sfântul Modest al Ierusalimului (634), în scrierea sa „Lauda Adormirii Maicii Domnului"[6], este foarte reținut în detaliile pe care le dă: notează prezența Apostolilor „aduși de departe printr-o chemare de sus", „arătarea lui Hristos", Care a venit să ridice sufletul Maicii Sale, în sfârșit, întoarcerea la viață a Maicii Domnului, „pentru a se împărtăși cu trupul de veșnica Lui nestricăciune, Care a scos-o din mormânt și a chemat-o la Sine într-un fel numai de El știut". Omilia Sfântului Ioan al Tesalonicului (adormit în jurul anului 130), ca și alte omilii mai recente – ale Sfântului Andrei Criteanul, ale Sfântului Gherman al Constantinopolului, ale Sfântului Ioan Damaschin[7] – sunt mai bogate în detalii care urmau să intre atât în Liturghia, cât și în iconografia Adormirii Maicii Domnului.

Tipul clasic al Adormirii din iconografia ortodoxă se limitează de obicei la reprezentarea Maicii Domnului stând întinsă pe pat, în mijlocul Apostolilor, iar Hristos, în slavă, primește în mâinile Sale sufletul Maicii. Însă, uneori, s-a simțit dorința de a înfățișa și mo-

---

[1] *Liturghierul de la Bobbio* și *Sacramentarul galican* indică data de 18 ianuarie.

[2] Nichifor Calistos, *Hist. eccles.*, XVII, c. 28, *P.G.* 147, col. 292.

[3] Dom Cabrol, *Dict. d'archéol. chrét.*, vol. I, pp. 2990-2994.

[4] S. Amiranașvili, *Istoria artei georgiene*, p. 128, Moscova, 1950 (în lb. rusă).

[5] *P.G.* 5, col. 1231-1240.

[6] *Encomium, P.G.* 86, col. 3277-3312.

[7] *Patrologia Orientalis* XIX, 375-438, *P.G.* 97, col. 1045-1109; 98, col. 340-372; 96, col. 700-761.

mentul înălțării ei cu trupul: se poate atunci vedea, în partea de sus a icoanei, deasupra scenei Adormirii, Maica Domnului așezată pe tron într-o „mandorlă" pe care îngerii o poartă spre ceruri.

În icoana noastră (rusească, secolul al XVI-lea – Pl. 73), Hristos în slavă, înconjurat de o „mandorlă", privește trupul Maicii Sale întins pe pat. În mâna stângă ține o figură mică de copil îmbrăcat în alb și cu o aureolă în jurul capului: este „sufletul preacurat" (Vecernie, Stihiră, glas 5) pe care tocmai l-a primit în brațele sale. Cei doisprezece Apostoli, „stând în jurul patului, privesc cu spaimă" (Vecernie, Stihiră, glas 6) adormirea Maicii Domnului. Se recunosc cu ușurință: în planul apropiat, Sfinții Petru și Pavel, de o parte și de alta a patului. În unele icoane este înfățișat, în partea de sus, în cer, momentul sosirii miraculoase a Apostolilor, adunați „de la marginile pământului, pe norii cerului" (Condac, glas 2). Mulțimea de îngeri prezenți la Adormirea Maicii Domnului formează uneori o margine exterioară în jurul „mandorlei" lui Hristos. În icoana noastră, puterile cerești care Îl însoțesc pe Hristos sunt reprezentate printr-un serafim cu șase aripi, doi heruvimi și doi îngeri în mandorlă. Patru episcopi cu aureolă stau în spatele Apostolilor: Sfântul Iacob, „fratele Domnului" (Condac, glas 2) – primul episcop al Ierusalimului, și trei ucenici ai Apostolilor: Timotei, Ierotei și Dionisie Areopagitul, care a venit cu Sfântul Pavel[1]. Uneori, grupurile de femei îi reprezintă pe credincioșii Ierusalimului care, împreună cu episcopii și cu Apostolii, formează cercul interior al Bisericii în care se petrece taina Adormirii Maicii Domnului.

Scena cu Atonie, un evreu fanatic căruia un înger i-a tăiat amândouă mâinile cu sabia pentru că a îndrăznit să se atingă de patul funerar al Maicii Domnului, apare în majoritatea icoanelor Adormirii (vezi Tropar, Cântarea a 3-a a Canonului). Prezența acestui detaliu apocrif în Liturghia și în iconografia sărbătorii amintește că sfârșitul vieții Maicii Domnului pe pământ este o taină ascunsă a Bisericii, care nu trebuie expusă profanării: inaccesibilă vederii celor din afară, slava Adormirii Maicii Domnului poate fi contemplată numai în lumina lăuntrică a Tradiției.

---

[1] Vezi pasajul despre Adormirea Maicii Domnului în *Numele divine*, lucrare a Sfântului Dionisie Areopagitul, III, sec. 2, *P.G.* 3, col. 681.

mentul înălțării ei cu trupul se poate atunci vedea în partea de sus a icoanei, deasupra scenei Adormirii, Maica Domnului așezată pe tron într-o „mandorlă" pe care îngerii o poartă spre ceruri.

În icoana noastră (rusească, secolul al XVI-lea - Pl. 73), Hristos în slavă, înconjurat de o „mandorlă", privește trupul Maicii Sale întins pe pat. În mâna stângă ține o figură mică de copil îmbrăcat în alb și cu aureolă în jurul capului; este „sufletul preacurat" (Vecernie, Stihiră, glas 5) pe care tocmai l-a primit în brațele sale. Cei doisprezece Apostoli, „stând în jurul patului, privesc cu spaimă" (Vecernie, Stihiră, glas 6) adormirea Maicii Domnului. Se recunosc cu ușurință în planul apropiat Sfinții Petru și Pavel, de o parte și de alta a patului. În unele icoane este înfățișat, în partea de sus, în cer, momentul adunării miraculoase a Apostolilor, adunați „de la marginile pământului, pe norii cerului" (Condac, glas 2). Mulțimea de îngeri, prezenți la Adormirea Maicii Domnului, formează un fel de margine exterioară în jurul „mandorlei" lui Hristos. În icoana noastră, puterile cerești care îl însoțesc pe Hristos sunt reprezentate printr-un serafim cu șase aripi, doi heruvimi și doi îngeri. În mandorlă. Patru episcopi cu aureolă stau în spatele Apostolilor: Sfântul Iacob, „fratele Domnului" (Condac, glas 2), primul episcop al Ierusalimului, și trei ucenici ai Apostolilor: Timotei, Ierotei și Dionisie Areopagitul, care a venit cu Sfântul Pavel[1]. Uneori, grupurile de femei îi reprezintă pe credincioșii Ierusalimului care, împreună cu episcopii și cu Apostolii, formează cercul interior al Bisericii în care se petrece taina Adormirii Maicii Domnului.

Scena cu Atonie, un evreu fanatic căruia un înger îi taie amândouă mâinile cu sabia pentru că a îndrăznit să se atingă de patul funerar al Maicii Domnului, apare în majoritatea icoanelor Adormirii (vezi Tropar, Cântarea a 9-a a Canonului). Prezența acestui detaliu apocrif în Liturghie și în iconografia sărbătorii amintește că sfârșitul vieții Maicii Domnului pe pământ este o taină ascunsă a Bisericii, care nu trebuie expusă profanării, inaccesibilă vederii celor din afară; slava Adormirii Maicii Domnului poate fi contemplată numai în lumina lăuntrică a Tradiției.

---

[1] Vezi pasajul despre Adormirea Maicii Domnului în Numele divine, lucrare a Sfântului Dionisie Areopagitul, III, sec. 2, P.G. 3, col. 681.

Cuprins



Sensul artei bisericești și îndeosebi al icoanei constă tocmai în ceea ce transmite sau, mai bine zis, în faptul că dă o mărturie vizuală despre aceste două realități: realitatea lui Dumnezeu și cea a lumii, a harului și a firii. Icoana este realistă în două sensuri. Ca și Sfânta Scriptură, ea transmite un fapt istoric, un eveniment din Istoria sfântă sau un personaj istoric înfățișat în forma sa fizică adevărată și iarăși, ca și Sfânta Scriptură, descoperă revelația de dincolo de timp conținută într-o realitate istorică dată.

Astfel, prin icoană, ca și prin Sfânta Scriptură, nu doar aflăm ceva despre Dumnezeu, ci Îl aflăm pe Dumnezeu.

Leonid Uspensky

editura Σοφία